This is a digital copy of a book that was preserved for generations on library shelves before it was carefully scanned by Google as part of a project to make the world's books discoverable online.

It has survived long enough for the copyright to expire and the book to enter the public domain. A public domain book is one that was never subject to copyright or whose legal copyright term has expired. Whether a book is in the public domain may vary country to country. Public domain books are our gateways to the past, representing a wealth of history, culture and knowledge that's often difficult to discover.

Marks, notations and other marginalia present in the original volume will appear in this file - a reminder of this book's long journey from the publisher to a library and finally to you.

Usage guidelines

Google is proud to partner with libraries to digitize public domain materials and make them widely accessible. Public domain books belong to the public and we are merely their custodians. Nevertheless, this work is expensive, so in order to keep providing this resource, we have taken steps to prevent abuse by commercial parties, including placing technical restrictions on automated querying.

We also ask that you:

+ *Make non-commercial use of the files* We designed Google Book Search for use by individuals, and we request that you use these files for personal, non-commercial purposes.

+ *Refrain from automated querying* Do not send automated queries of any sort to Google's system: If you are conducting research on machine translation, optical character recognition or other areas where access to a large amount of text is helpful, please contact us. We encourage the use of public domain materials for these purposes and may be able to help.

+ *Maintain attribution* The Google "watermark" you see on each file is essential for informing people about this project and helping them find additional materials through Google Book Search. Please do not remove it.

+ *Keep it legal* Whatever your use, remember that you are responsible for ensuring that what you are doing is legal. Do not assume that just because we believe a book is in the public domain for users in the United States, that the work is also in the public domain for users in other countries. Whether a book is still in copyright varies from country to country, and we can't offer guidance on whether any specific use of any specific book is allowed. Please do not assume that a book's appearance in Google Book Search means it can be used in any manner anywhere in the world. Copyright infringement liability can be quite severe.

About Google Book Search

Google's mission is to organize the world's information and to make it universally accessible and useful. Google Book Search helps readers discover the world's books while helping authors and publishers reach new audiences. You can search through the full text of this book on the web at `http://books.google.com/`

Über dieses Buch

Dies ist ein digitales Exemplar eines Buches, das seit Generationen in den Regalen der Bibliotheken aufbewahrt wurde, bevor es von Google im Rahmen eines Projekts, mit dem die Bücher dieser Welt online verfügbar gemacht werden sollen, sorgfältig gescannt wurde.

Das Buch hat das Urheberrecht überdauert und kann nun öffentlich zugänglich gemacht werden. Ein öffentlich zugängliches Buch ist ein Buch, das niemals Urheberrechten unterlag oder bei dem die Schutzfrist des Urheberrechts abgelaufen ist. Ob ein Buch öffentlich zugänglich ist, kann von Land zu Land unterschiedlich sein. Öffentlich zugängliche Bücher sind unser Tor zur Vergangenheit und stellen ein geschichtliches, kulturelles und wissenschaftliches Vermögen dar, das häufig nur schwierig zu entdecken ist.

Gebrauchsspuren, Anmerkungen und andere Randbemerkungen, die im Originalband enthalten sind, finden sich auch in dieser Datei – eine Erinnerung an die lange Reise, die das Buch vom Verleger zu einer Bibliothek und weiter zu Ihnen hinter sich gebracht hat.

Nutzungsrichtlinien

Google ist stolz, mit Bibliotheken in partnerschaftlicher Zusammenarbeit öffentlich zugängliches Material zu digitalisieren und einer breiten Masse zugänglich zu machen. Öffentlich zugängliche Bücher gehören der Öffentlichkeit, und wir sind nur ihre Hüter. Nichtsdestotrotz ist diese Arbeit kostspielig. Um diese Ressource weiterhin zur Verfügung stellen zu können, haben wir Schritte unternommen, um den Missbrauch durch kommerzielle Parteien zu verhindern. Dazu gehören technische Einschränkungen für automatisierte Abfragen.

Wir bitten Sie um Einhaltung folgender Richtlinien:

+ *Nutzung der Dateien zu nichtkommerziellen Zwecken* Wir haben Google Buchsuche für Endanwender konzipiert und möchten, dass Sie diese Dateien nur für persönliche, nichtkommerzielle Zwecke verwenden.

+ *Keine automatisierten Abfragen* Senden Sie keine automatisierten Abfragen irgendwelcher Art an das Google-System. Wenn Sie Recherchen über maschinelle Übersetzung, optische Zeichenerkennung oder andere Bereiche durchführen, in denen der Zugang zu Text in großen Mengen nützlich ist, wenden Sie sich bitte an uns. Wir fördern die Nutzung des öffentlich zugänglichen Materials für diese Zwecke und können Ihnen unter Umständen helfen.

+ *Beibehaltung von Google-Markenelementen* Das "Wasserzeichen" von Google, das Sie in jeder Datei finden, ist wichtig zur Information über dieses Projekt und hilft den Anwendern weiteres Material über Google Buchsuche zu finden. Bitte entfernen Sie das Wasserzeichen nicht.

+ *Bewegen Sie sich innerhalb der Legalität* Unabhängig von Ihrem Verwendungszweck müssen Sie sich Ihrer Verantwortung bewusst sein, sicherzustellen, dass Ihre Nutzung legal ist. Gehen Sie nicht davon aus, dass ein Buch, das nach unserem Dafürhalten für Nutzer in den USA öffentlich zugänglich ist, auch für Nutzer in anderen Ländern öffentlich zugänglich ist. Ob ein Buch noch dem Urheberrecht unterliegt, ist von Land zu Land verschieden. Wir können keine Beratung leisten, ob eine bestimmte Nutzung eines bestimmten Buches gesetzlich zulässig ist. Gehen Sie nicht davon aus, dass das Erscheinen eines Buchs in Google Buchsuche bedeutet, dass es in jeder Form und überall auf der Welt verwendet werden kann. Eine Urheberrechtsverletzung kann schwerwiegende Folgen haben.

Über Google Buchsuche

Das Ziel von Google besteht darin, die weltweiten Informationen zu organisieren und allgemein nutzbar und zugänglich zu machen. Google Buchsuche hilft Lesern dabei, die Bücher dieser Welt zu entdecken, und unterstützt Autoren und Verleger dabei, neue Zielgruppen zu erreichen. Den gesamten Buchtext können Sie im Internet unter `http://books.google.com` durchsuchen.

B 1,646,043

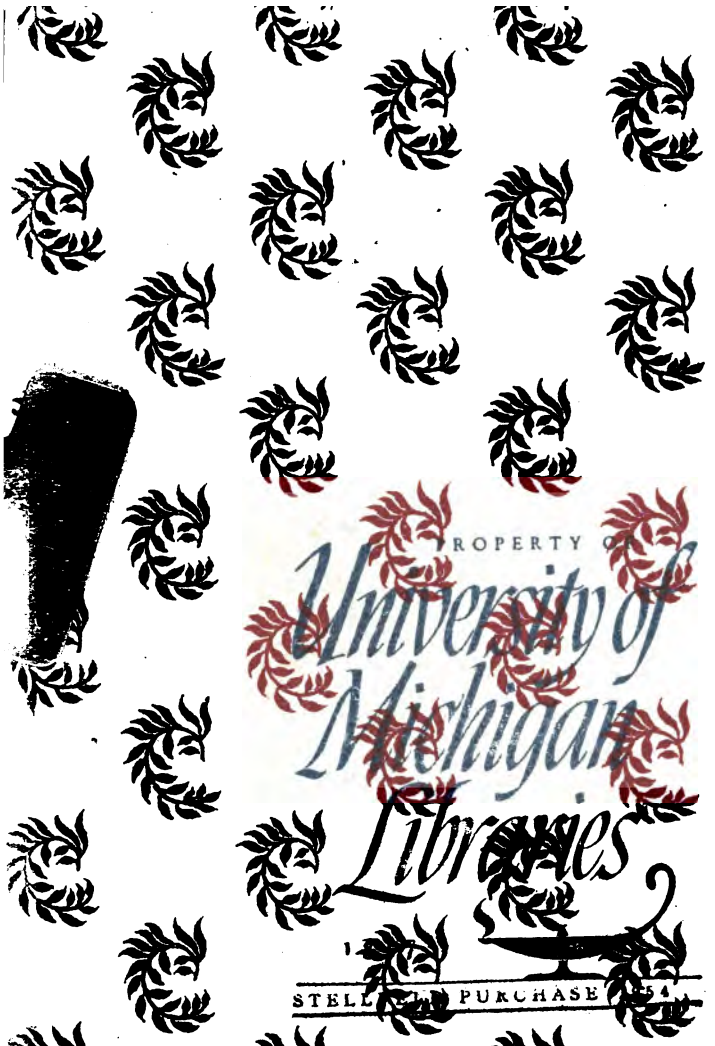
Moderne Musikaesthetik in Deutschland

von

Paul Moos

Hermann Seemann Nachfolger G. m. b. H.

Berlin und Leipzig


PROPERTY OF
University of Michigan
Libraries
STELLA M. ... PURCHASE

16 - E - 14.

Moderne Musikästhetik

in Deutschland.

Historisch-kritische Uebersicht

von

Paul Moos.

Leipzig
Hermann Seemann Nachfolger
1902.

Music
ML
3845
.M83

Alle Rechte vom Verleger vorbehalten.

Gedruckt bei
Ramm & Seemann
in Leipzig.

STELLFELD

Meinem väterlichen Freunde

Herrn Dr. Ewald Hecker, Wiesbaden,

in treuer Dankbarkeit

gewidmet.

10-30 54

Vorwort.

Die ihrer Grenzen und wahren Aufgaben sich bewusste Aesthetik will weder den Künstler belehren, wie er das Schöne zu schaffen, noch den Kunstliebhaber, wie er es im einzelnen Fall zu beurteilen habe, — sie will Beide vielmehr darüber aufklären, was das Schöne seinem eigentlichen Wesen nach sei. Wie der Arzt, ohne selbst krank zu sein, die Gründe und den Verlauf des Leidens besser kennt, als der Patient, so war es den grossen Philosophen beschieden, zwar nicht das Schöne dem ästhetischen Werte nach mehr zu geniessen und sicherer zu beurteilen als die schaffenden Künstler, aber doch sein Wesen mit dem Verstande tiefer zu durchdringen.

Die vorliegende Arbeit versucht eine Uebersicht zu geben über die dem Musikalisch-Schönen im Besonderen gewidmete Denkarbeit der letzten hundert Jahre. Aus Erfahrung weiss ich, dass die meisten Musiker und Musikliebhaber nur einzelne Bruchstücke der gesamten musikästhetischen Litteratur kennen, und auch weder die Zeit noch Möglichkeit haben, aus den Quellen selbst die Lücken zu ergänzen und die inneren Beziehungen herzustellen. Aus Erfahrung weiss ich aber auch, dass der Trieb nach Erkenntnis des in der Musik sich offenbarenden Geistes in unseren Tagen nicht weniger lebhaft und brennend ist als je zuvor. Daher habe ich den Versuch unternommen, die organische, fortlaufende Entwicklung der musik-

ästhetischen Probleme aufzuzeigen, um den Leser Stufe für Stufe auf die Höhe moderner Wissenschaft zu erheben, ihm die Bewältigung des Gesamtmaterials zu ersparen, die Kritik aller Richtungen zu erleichtern und für eigene Studien einen festen Rückhalt zu geben.

Bei Durchsicht der Einteilung unseres Stoffes mag es auffallen, dass der Name Richard Wagners fehlt. Es scheint geboten, sogleich an dieser Stelle in Kürze die Gründe anzuführen, die mich bestimmten, von einer Erörterung Wagners Abstand zu nehmen, obgleich er, wie ja genugsam bekannt ist, auch als Aesthetiker eine Erscheinung von nicht gewöhnlicher Bedeutung war. Die Auseinandersetzung mit ihm macht aber Exkurse in benachbarte, der eigentlichen Musikästhetik ferner liegende Gebiete nötig, die nicht kurzer Hand zu erledigen sind und die vorliegende Arbeit zu sehr belasten würden. Ich hatte daher nur die Wahl, entweder bei Darstellung der ästhetischen Anschauungen Wagners mir eine mit Rücksicht auf die Sache wenig wünschenswerte Beschränkung aufzuerlegen, oder eine solche Darstellung für jetzt zu unterlassen. Ich wählte den zweiten Weg als das kleinere Uebel, indem ich mir vorbehalte, dies Thema in einer der Wichtigkeit des Gegenstandes entsprechenden besonderen Schrift alsbald nachträglich zu erörtern.

Herzlichen Dank schulde ich Herrn stud. phil. Herbert Mendelssohn-Bartholdy, der mir beim Lesen der Korrekturen in liebenswürdigster Weise an die Hand gegangen ist.

Ulm, im Mai 1901.

Paul Moos.

Inhalt.

Erster Teil.

Seite

Einleitung: Die deutsche Musikästhetik von Kant bis zur Mitte des 19. Jahrhunderts.

a) Kant . . . . . 1— 7
b) Schelling . . . . . 8— 10
c) Oersted (Solger) . . . . . 10— 18
d) Hegel . . . . . 18— 35
e) Schopenhauer (Trahndorff, Krause, Weisse, Schleiermacher, Deutinger) . . . . . 35— 60
f) Die spezielle Musikästhetik bis ums Jahr 1850 . . 60— 73
g) Herbart . . . . . 73— 78

Zweiter Teil.

Die moderne Musikästhetik.

I. Die formalistische Musikästhetik.

1. Die formalistische spezielle Musikästhetik.

a) Hanslick . . . . . 79—118
b) Hostinsky . . . . . 118—128

2. Der musikalische Formalismus in der allgemeinen Aesthetik.

a) Lazarus . . . . . 128—155
b) Zimmermann . . . . . 155—162
c) Siebeck . . . . . 163—173
d) Fechner . . . . . 174—179

II. Die inhaltliche Musikästhetik.

1. Die Musik in der inhaltlichen allgemeinen Aesthetik

a) Vischer . . . . . 179—191
b) Zeising . . . . . 191—196

Seite

c) Carriere . . . . . 196—204
d) Lotze . . . . . 204—215
e) Kirchmann . . . . . 215—230
f) Köstlin . . . . . 230—233
g) Schasler . . . . . 233—244

2. Die inhaltliche spezielle Musikästhetik.

A. Die Gegner Hanslicks.

a) Ambros . . . . . 244—246
b) Laurencin . . . . . 246—249
c) Stade . . . . . 250—260

B. Eklekticismus.

Engel (Ehrlich, Wallaschek, H. Köstlin u. a.) 260—309

C. Naturalismus.

a) Hausegger . . . . . 309—321
b) Riemann, Hennig . . . . . 321—327

D. Pessimismus.

a) Seidl . . . . . 327—334
b) Louis . . . . . 334—344

III. Die physiologische Akustik.

a) Helmholtz . . . . . 344—353
b) Wundt . . . . . 353—368

IV. Die Musik bei Eduard von Hartmann . . . . . 369—429

Anmerkungen . . . . . 430—455

Erster Teil.

Einleitung:

Die deutsche Musikästhetik von Kant bis zur Mitte des 19. Jahrhunderts.

a) Kant.

Kant ist durch seine im Jahr 1790 erschienene „Kritik der Urteilskraft" der Begründer aller, im weiteren Sinne, modernen Aesthetik geworden. Der Musik gegenüber konnte er aber noch nicht zu einem einheitlichen, das Wesen der Sache treffenden oder gar erschöpfenden Gesichtspunkt gelangen. Er ringt noch nach Klarheit darüber, ob die Farben und Töne an und für sich schon in einer gewissen Weise schön heissen können im Gegensatz zu den durch die sogenannten niederen Sinne, Geruch, Geschmack, Getast, vermittelten Empfindungen, und beantwortet diese Frage nicht mit einem entschiedenen „Ja": „man kann nicht mit Gewissheit sagen, ob eine Farbe oder ein Ton (Klang) bloss angenehme Empfindungen, oder an sich schon ein schönes Spiel von Empfindungen seien, und als ein solches ein Wohlgefallen an der Form in der ästhetischen Beurteilung bei sich führen" (195)[1]. Im Hinblick auf die Theorie Eulers, der die Unterschiede der Tonhöhe auf ein unbewusstes Zählen der Schwingungszahlen gründet, neigt Kant aber doch mehr zu der Annahme, dass in den Tönen und Farben an und für sich

schon ein über die blosse sinnliche Annehmlichkeit hinausweisendes und hinausgehendes Element liege, dass also Töne und Farben „nicht blosse Empfindungen, sondern schon formale Bestimmung der Einheit eines Mannigfaltigen derselben" seien, und darum „auch für sich zu Schönheiten gezählt werden können" (70). Denn wenn das Ohr wie Geschmack und Geruch lediglich sinnlich angenehme oder unangenehme Eindrücke übermittelte, so könnte die Musik nicht eine schöne, sondern nur eine angenehme Kunst sein (196). Auch darüber ist Kant sich klar, dass das sinnlich Angenehme der Töne und Farben nur insofern ästhetische Berechtigung besitzt, als es zum aufgehobenen Moment, zum dienenden Glied im Ganzen des Kunstwerks geworden ist und auf selbständige Bedeutung verzichtet: „Der Reiz der Farben, oder angenehmer Töne des Instruments, kann hinzukommen, aber die Zeichnung (in der bildenden Kunst) und die Komposition (in der Musik) machen den eigentlichen Gegenstand des reinen Geschmacksurteils aus" (71). Der unmittelbare sinnliche Reiz der Töne und Farben bildet nicht etwa einen „gleichartigen Zusatz zu dem Wohlgefallen an der Form" (und deren geistigem Gehalt), sondern macht die Form nur „genauer, bestimmter und vollständiger anschaulich" und erweckt und erhebt überdem „die Aufmerksamkeit auf den Gegenstand selbst" (72). Denn: „in aller schönen Kunst besteht das Wesentliche in der Form, welche für die Beobachtung und Beurteilung zweckmässig ist, wo die Lust zugleich Kultur ist und den Geist zu Ideen stimmt, mithin ihn mehrerer solcher Lust und Unterhaltung empfänglich macht, nicht in der Materie der Empfindung (dem Reize oder der Rührung), wo es bloss auf Genuss angelegt ist, welches nichts in der Idee zurücklässt, den Geist stumpf, den Gegenstand nach und nach anekelnd und das Gemüt, durch das Bewusstsein seiner im Urteile der Vernunft zweckwidrigen Stimmung, mit sich selbst unzufrieden und launisch macht" (197).

Alle diese Ansätze lassen erkennen, dass Kant danach strebt, auch im Gebiete der Musik Sinnliches und Geistiges auseinanderzuhalten, und dem letzteren sein Recht werden zu lassen. Es

gelingt ihm das aber doch nicht in vollem Maſse. Er erkennt zwar, dass die Musik ästhetische Ideen mitteilt, dass Harmonie und Melodie „die ästhetische Idee eines zusammenhängenden Ganzen einer unnennbaren Gedankenfülle“ ausdrücken; er räumt sogar ein, dass die Musik das Gemüt mannigfaltiger und inniglicher bewege als selbst die Poesie (200), misst dem Allem aber keine hohe geistige Bedeutung bei, indem er den Wert der Künste nach der „Kultur“ abschätzt, die sie dem Gemüt verschaffen, d. h. nach dem Zuwachs der durch sie bewirkten Erkenntnis. Von diesem, im Gebiete des Schönen unzulänglichen Gesichtspunkt aus ergiebt sich für die Musik selbstverständlich nur eine untergeordnete Stellung. Kant hat gewiss darin recht, dass die musikalischen Ideen ohne Begriffe und bestimmte Gedanken sind, sodass die Musik nicht, wie die Poesie, etwas zum Nachdenken übrig lässt. Er folgert daraus aber allzu schnell, dass die Musik „mehr Genuss als Kultur“ sei, dass sie im Gegensatz zu anderen Künsten die Wiederholung nicht aushalte ohne Ueberdruss zu erzeugen, also „wie jeder Genuss“ öfteren Wechsel verlange, und dass sie „durch Vernunft beurteilt“ weniger Wert besitze als jede andere der schönen Künste (200). So kommt Kant dazu, der Musik als der „Kunst des schönen Spiels der Empfindungen“ zwar, sofern nur die „Annehmlichkeit“ in Betracht kommt, den obersten Platz unter den Künsten einzuräumen, der geistigen Bedeutung nach aber den untersten neben der „Farbenkunst“, weil sie nur mit Empfindungen spiele (195, 201) und daher eher zur angenehmen als schönen Kunst gezählt zu werden verdiene (205). Kant nennt die musikalischen „Phantasien ohne Thema“, ja die ganze Musik ohne Text als „freie Schönheit“ in einem Atem mit dem Papagei, Kolibri, Paradiesvogel, den Schaltieren des Meeres, den Zeichnungen à la grecque, dem Laubwerk zu Einfassungen oder auf Papiertapeten u. s. w. (76, 77). Die bildenden Künste glaubt er weit höher stellen zu müssen als die Musik, da sie „gleichsam die Urbanität der oberen Erkenntniskräfte befördern“; ihnen spricht er bleibenden, der Musik nur transi-

torischen Eindruck zu (202). Dabei bezeichnet er überdies den Unterschied beider Gebiete in einer schiefen Weise dahin, dass die Musik von Empfindungen zu unbestimmten Ideen, die bildende Kunst dagegen von bestimmten Ideen zu Empfindungen gelange (201, 202).

Schliesslich geht Kant so weit, die Musik als „wechselndes freies Spiel der Empfindungen" mit dem Glücksspiel und Gedankenspiel in eine Reihe zu stellen (203) und zu behaupten, der Endzweck alles musikalischen Hörens sei überhaupt kein geistiger, sondern ein rein körperlicher, das Spiel mit musikalischen Ideen lediglich Mittel zu diesem Zweck: „Musik und Stoff zum Lachen sind zweierlei Arten des Spiels mit ästhetischen Ideen oder auch Verstandesvorstellungen, wodurch am Ende nichts gedacht wird und die bloss durch ihren Wechsel lebhaft vergnügen können; wodurch sie ziemlich klar zu erkennen geben, dass die Belebung in beiden bloss körperlich sei, ob sie gleich von Ideen des Gemüts erregt wird, und dass das Gefühl der Gesundheit, durch eine jenem Spiele korrespondierende Bewegung der Eingeweide, das ganze, für so fein und geistvoll gepriesene Vergnügen einer aufgeweckten Gesellschaft ausmache. Nicht die Beurteilung der Harmonie in Tönen, die mit ihrer Schönheit nur zum notwendigen Vehikel dient, sondern das beförderte Lebensgeschäft im Körper, der Affekt, der die Eingeweide und das Zwerchfell bewegt, mit einem Worte das Gefühl der Gesundheit (welche sich ohne solche Veranlassung sonst nicht fühlen lässt), machen das Vergnügen aus, welches man daran findet, dass man dem Körper auch durch die Seele beikommen und diese zum Arzt von jenem brauchen kann" (204, 205).

Bei dieser grob materialistischen Auffassung bleibt Kant aber nicht stehen; diese Auffassung bedeutet vielmehr nur einen gelegentlichen Rückfall in den von ihm selbst bekämpften Sensualismus eines Burke. Wie Kant durch die Musik trotzdem ästhetische Ideen allgemein mitteilen lässt, so sucht er auch dem musikalisch-künstlerischen Geschmacksurteil gerecht zu werden,

vermag das aber nur durch einen neuen, diesmal formalistischen Irrtum, der das Bild des Musikästhetikers Kant noch mehr kompliziert. Kant macht das allgemein gültige ästhetische Wohlgefallen und Urteil allein abhängig von der „Form der Zusammensetzung" der Tonempfindungen, worunter er Harmonie und Melodie versteht. Zugleich lässt er diese Form aber mathematisch bestimmt sein und spricht ihr als mathematisch bedingter jeden Anteil ab „an dem Reize und der Gemütsbewegung, welche die Musik hervorbringt" (201).

Es ist ohne weiteres ersichtlich, in welche Widersprüche er sich dadurch verwickelt. Ganz gewiss hat die Mathematik nicht den mindesten Anteil an dem seelischen Reize der Musik (201). Eben deshalb aber kann die Form, sofern sie mathematisch bestimmt ist, nicht das allgemein gültige ästhetische Urteil und Wohlgefallen bedingen, so wenig es andererseits angeht, den Reiz und die Gemütsbewegung, welche die Musik hervorbringt, loszutrennen von demjenigen Element, von dem doch das ästhetische Urteil abhängen soll. — Die Lösung dieses Widerspruchs liegt darin, dass die ein allgemein gültiges ästhetisches Urteil ermöglichende musikalische „Form", d. h. in diesem Falle Harmonie und Melodie, eben nicht mathematisch bedingt ist und gerade deshalb zur Ursache wird für den seelischen Reiz der Musik und deren Wirkung aufs Gemüt.

Schliesslich haben wir noch darauf hinzuweisen, dass Kant die Musik als „Sprache der Affekte" bezeichnet, da er, der Anschauung seiner Zeit folgend, glaubt, dass sie sich die den Affekten entsprechenden Stimmmodulationen zu eigen mache und aus diesem Grunde ein allgemein verständlicher Ausdruck des Gefühls sei: „Der Reiz derselben (der Musik), der sich so allgemein mitteilen lässt, scheint darauf zu beruhen, dass jeder Ausdruck der Sprache im Zusammenhange einen Ton hat, der dem Sinne desselben angemessen ist; dass dieser Ton mehr oder weniger einen Affekt des Sprechenden bezeichnet und gegenseitig auch im Hörenden hervorbringt, der denn in diesem umgekehrt auch die Idee erregt, die in der Sprache mit solchem Tone

ausgedrückt wird; und dass, so wie die Modulation gleichsam eine allgemeine jedem Menschen verständliche Sprache der Empfindungen ist, die Tonkunst diese für sich allein in ihrem ganzen Nachdrucke, nämlich als Sprache der Affekte ausübe und so, nach dem Gesetze der Association, die damit natürlicherweise verbundenen ästhetischen Ideen allgemein mitteile" (200).

Diese naturalistische Auffassung wird uns in der modernen Musikästhetik wieder begegnen. Wir werden uns später eingehend mit ihr beschäftigen müssen und begnügen uns für jetzt mit dem Hinweis, dass sie das Verhältnis der Musik zum natürlichen Gefühlsausdruck entstellt. In Wirklichkeit übernimmt die Musik nicht die den Affekten entsprechenden natürlichen Stimmmodulationen, sondern ersetzt diese, d. h. den gleitenden Sprechton, durch ein spezifisch Anderes, die feste musikalische Tonhöhe, mitsamt allen daraus sich ergebenden melodischen und harmonischen Konsequenzen, die dem natürlichen Ausdruck völlig fremd sind und nicht mehr aus ihm abgeleitet werden können. Man kann keineswegs von der Musik sagen, dass sie die natürliche Aeusserung der Affekte in gleicher oder ähnlicher Weise nachahme und wiedergebe wie die bildende Kunst, Poesie und Schauspielkunst, wobei überdies noch zu berichtigen bliebe, dass der Ausdruck eines Affekts durchaus nicht immer den gleichen Affekt im Hörer zur Folge hat, sondern von diesem auf andere Weise mitgefühlt und verstanden wird.[2])

Von der Verbindung der Musik mit anderen Künsten hat Kant keine grosse Meinung: Die Poesie, sagt er, kann „mit Musik im Gesange, dieser aber zugleich mit malerischer (theatralischer) Darstellung in einer Oper, das Spiel der Empfindungen in einer Musik mit dem Spiele der Gestalten im Tanz u. s. w. verbunden werden. Auch kann die Darstellung des Erhabenen, sofern sie zur schönen Kunst gehört, in . . . einem Oratorium sich mit der Schönheit vereinigen, und in diesen Verbindungen ist die schöne Kunst noch künstlicher, ob aber auch schöner, (da sich so mannigfaltige verschiedene Arten

des Wohlgefallens einander durchkreuzen), kann in einigen dieser Fälle bezweifelt werden" (196—197).

Hinlänglich bekannt sind des grossen Philosophen Klagen über die Aufdringlichkeit der Musik. Kant meint, der Musik hänge ein gewisser Mangel der Urbanität an, da sie ihren Einfluss weiter, als man ihn verlange, auf die Nachbarschaft ausbreite und so sich gleichsam aufdränge, mithin der Freiheit anderer, ausser der musikalischen Gesellschaft Abbruch thue. Es sei damit fast so, wie mit der Ergötzung durch einen sich weit ausbreitenden Geruch bewandt: „der, welcher sein parfümiertes Schnupftuch aus der Tasche zieht, traktiert alle um und neben sich wider ihren Willen, und nötigt sie, wenn sie atmen wollen, zugleich zu geniessen; daher es auch aus der Mode gekommen ist." Nicht weniger beschwert sich Kant über das laute Singen geistlicher Lieder. Er ist durchaus nicht einverstanden mit einer solchen lärmenden und dadurch „gemeiniglich pharisäischen" Andacht, die die Nachbarschaft zwinge, entweder mitzusingen oder ihr Gedankengeschäft niederzulegen (202).

Sofern Kant durch die Musik ästhetische Ideen übermitteln lässt, ist er Idealist; sofern er das musikalisch-künsterische Urteil zurückführt auf die mathematisch bestimmte, von aller Gefühlswirkung losgelöste Form, ist er Formalist; sofern er die körperliche Wirkung als Hauptzweck der Musik bezeichnet, Sensualist; sofern er den musikalischen Gefühlsausdruck auf die natürlichen Stimmmodulationen gründet, Naturalist. Eine einheitlich-idealistische Auffassung der Musik blieb erst den auf seinen Schultern stehenden Denkern des 19. Jahrhunderts vorbehalten. Darum dürfen wir Kants Bedeutung für unsere engere Disziplin aber ja nicht unterschätzen. Aus seinen Erkenntnissen und Irrtümern erwuchs die vielgestaltige, schroffe Gegensätze und Extreme in sich fassende moderne Musikästhetik, die in allen ihren Grundlinien bei ihm vorgezeichnet erscheint.

Auf die offen zu Tage liegenden musikalischen Irrtümer Kants hat **Herder** hingewiesen in seiner „Kalligone", 1800.

Herder durchschaut zwar Kants Einseitigkeiten und Uebertreibungen, verkennt aber andererseits die wertvollen, entwicklungsfähigen Keime und Ansätze und bietet daher im Ganzen nur die billige Einsicht des gesunden Menschenverstandes.

b) Schelling.

Schellings „Philosophie der Kunst" besteht aus Vorlesungen, die in den Jahren 1802/1805 zu Jena und Würzburg gehalten wurden. Die Musik findet darin eine sonderbare, aller Wirklichkeit entfremdete Behandlung, die heute, hundert Jahre später, kaum mehr verständlich erscheint und nur noch den Wert der Kuriosität haben dürfte. Schelling beginnt seine „Konstruktion der Musik" damit, dass er den Klang bestimmt als „die Indifferenz der Einbildung des Unendlichen ins Endliche rein als Indifferenz aufgenommen"; oder: „in der Einbildung des Unendlichen ins Endliche kann die Indifferenz, als Indifferenz nur als Klang hervortreten"; oder: „der Klang ist nichts anderes als die Anschauung der Seele des Körpers selbst oder des ihm unmittelbar verbundenen Begriffs in der unmittelbaren Beziehung auf dieses Endliche. Die Bedingung des Klangs ist Differenzierung des Begriffs und des Seins, der Seele und des Leibs in dem Körper, der Akt der Indifferenzierung selbst ist es, in welchem das Ideale in der Wiedereinbildung ins Reale als Klang vernehmbar wird" (488, 490).[8]) Die Musik ist, nach Schelling, „die Kunstform, in welcher die reale Einheit rein als solche zur Potenz, zum Symbol wird". Als Form aber, in welcher die reale Einheit sich selbst zum Symbol wird, begreift die Musik notwendig wieder alle Einheiten in sich: „die in der Musik selbst wieder als besondere Einheit begriffene Einbildung der Einheit in die Vielheit oder reale Einheit ist der Rhythmus".

In einer ähnlich geschraubten Weise sucht Schelling noch die Modulation, Melodie, Harmonie und deren Verhältnis zu einander zu bestimmen (494 ff.), und glaubt alles, was er behauptet, auch bewiesen zu haben (499).

Das Wesen der Musik deutet Schelling schliesslich dahin, dass die Formen der Musik Formen der ewigen Dinge seien, inwiefern sie von der realen Seite betrachtet werden. Da aber die ewigen Dinge oder die Ideen von der realen Seite in den Weltkörpern offenbar werden, so seien die Formen der Musik als Formen der real betrachteten Ideen auch Formen des Seins und des Lebens der Weltkörper als solcher, demnach die Musik nichts anderes als der vernommene Rhythmus und die Harmonie des sichtbaren Universums selbst (501). Schelling schreitet fort zu der Behauptung, dass die Musik die Form der Bewegungen der Weltkörper zur Anschauung bringe, „die reine Bewegung selbst als solche, von dem Gegenstand abgezogen". Insofern sei die Musik diejenige Kunst, die am meisten das Körperliche abstreife und von unsichtbaren, fast geistigen Flügeln getragen werde (502). Um zu verdeutlichen was er meint, weist Schelling auf die pythagoräische Harmonie der Sphären hin, die keineswegs als ein wirkliches Tönen verstanden werden dürfe. Pythagoras sage nicht, dass die Bewegungen der Himmelskörper eine Musik verursachen, sondern dass sie es selbst seien. Demgemäss ist, wie Sokrates bei Plato sagt, derjenige der Musiker, der von den sinnlich vernommenen Harmonien fortschreitet zu den unsinnlichen, intelligibeln und ihren Proportionen (503), d. h. die wahre, ideale Musik wird nach Schelling überhaupt nicht gehört, sondern ist un- und übersinnlich.

Schelling geht also in seinem abstrakten Idealismus so weit, sogar die tönende Sinnlichkeit preiszugeben, deren die Musik nicht entraten kann, wenn sie nicht aufhören soll, Musik zu sein. Für Schelling sind Rhythmus, Harmonie und Melodie die ersten und reinsten Formen der Bewegung im Universum: Centripetalkraft ist Harmonie, Centrifugalkraft ist Rhythmus. Im Sonnensystem drücke sich das ganze System der Musik aus. Dur und Moll, Bass, Tenor, Alt und Diskant findet Schelling in den Sternen wieder. Noch deutlicher sieht er den Gegensatz der Melodie und Harmonie ausgedrückt: die Bewegungen

der Planeten deutet er als reine Melodie, in der Kometenwelt findet er die Harmonie herrschend (503, 504).

Beherzigenswert bleiben von Schellings Aeusserungen über Musik nur die kurzen dem Rhythmus gewidmeten Bemerkungen: „die Succession rein als solche hat den Charakter der Zufälligkeit. Verwandlung des Zufälligen der Succession in Notwendigkeit ist Rhythmus, wodurch das Ganze nicht mehr der Zeit unterworfen ist, sondern sie in sich selbst hat" (493). — Andererseits überspannt Schelling aber auch die Bedeutung des Rhythmus. Er ist der Meinung, dass alles, was man in der Musik oder dem Tanz wahrhaft schön nennen kann, eigentlich vom Rhythmus herrühre (492), er nennt ihn „die Musik in der Musik", die „herrschende Potenz in der Musik", und glaubt auch das bewiesen zu haben (494, 496).

Auch Schellings musikalisch-künstlerisches Urteil scheint nicht unbedenklich gewesen zu sein. Die Oper hält er nur für eine Karikatur des griechischen Dramas (736), den musikalischen Geschmack seiner Zeit findet er ganz verdorben und gesunken. Als Beweis dessen gilt ihm die Freude des Publikums an den Tonmalereien Haydns (496). Er scheint nicht gewusst zu haben, dass es ihm vergönnt war, die klassische Höhe der deutschen Musik selbst mitzuerleben. — Die grundlegende Bedeutung, die Schelling als Aesthetiker sonst besitzt, findet in seinen musikalischen Erörterungen leider keinen Ausdruck.

c) Oersted.

Während Kant in seinen musikästhetischen Erörterungen noch keinen einheitlichen Gesichtspunkt findet, Schelling die ideale musikalische Schönheit in einer übersinnlichen Sphäre sucht, wendet der dänische Naturforscher Hans Christian Oersted (1777—1851) das Prinzip des konkreten ästhetischen Idealismus zum erstenmal in seiner ganzen Tragweite auf die Musik an. Oersteds in Gesprächsform gehaltene Abhandlung: „Ueber die Gründe des Vergnügens, welches die Töne hervor-

bringen", entstand im Jahr 1808, wurde aber erst viel später, im Jahre 1851, im dritten Bande seiner „Gesammelten Schriften" in einer Uebersetzung von Kannegiesser veröffentlicht. Wir reihen sie ihrer Entstehungszeit entsprechend an dieser Stelle unmittelbar nach Schelling ein; erstens, um das allmähliche Heranreifen und Werden der musikästhetischen Erkenntnis der historischen Folge getreu wiederzugeben, und dann, weil Oersteds konkreter Idealismus zu Schellings abstrakter Auffassung der Musik den wirksamsten Gegensatz bildet und uns die Brücke hinüber zu Hegel und Schopenhauer schlägt. Wir dürfen Oersteds Dialog zum Klarsten, Treffendsten und Prägnantesten rechnen, was in unserem engeren Gebiete überhaupt geschrieben wurde. Auch heute noch, nach mehr als 90 Jahren, können diese Auseinandersetzungen als eine ebenso kurze wie vortreffliche Einführung in den Grundgedanken des konkreten ästhetischen Idealismus gelten und müssen daher aufs wärmste der Aufmerksamkeit aller derer empfohlen werden, die mit diesem Gedankenkreis Fühlung gewinnen wollen, ohne doch in der Lage zu sein, dicke Bände durchzuarbeiten.

Die Rollen hat Oersted im Dialog so verteilt, dass Waldemar die Freude an der Musik auf sinnliche Annehmlichkeit gründet, Hermann auf bewusste Einsicht, Julius auf Einbildung und Illusion, während Felix zwar im Gefühl das Richtige trifft, eine wissenschaftliche Erkenntnis des Schönen und künstlerischen Geniessens aber als unwürdig abweist. Ihnen allen tritt der überlegene Alfred gegenüber, dem Oersted sein eigenes Wissen und Erkennen in den Mund legt.

Alfreds Grundgedanke ist der, dass unser Vergnügen an der Musik sowohl auf Vernunft, wie auf den Sinnen beruht und dass es sich seines Grundes nicht bewusst ist. Unser Vergnügen an der Musik kann vernunftgemäss sein, trotzdem uns die bewusste Einsicht in die Beschaffenheit des musikalisch Schönen und die Gründe seiner Wirksamkeit mangelt, „weil die Töne und deren Verhältnisse eine verborgene Vernunft enthalten, welche unbewusst unsere Seele durchdringt" (17, 18). Das

unbewusste Erfassen dieser verborgenen Vernunft findet aber nicht nur in der Musik, sondern bei allem Schönen in gleicher Weise statt, auch bei den niederen Stufen des bloss mathematisch Gefälligen, z. B. beim Kreis. Wenn wir einen Kreis betrachten, so können wir durch abstraktes Denken seinen Begriff konstruieren, indem wir die Merkmale einzeln aufzählen und aneinanderreihen. Wenn wir aber auf dies abstrakte Zergliedern verzichten und den Kreis als Ganzes eben nur als Kreis betrachten, so sehen wir „leicht darin eine Menge anderer Eigenschaften, welche in dessen Natur liegen und doch etwas anderes als sein Begriff sind". Wir sehen „eine Unzahl von Eigenschaften, welche, von einer Seite betrachtet, verschieden sind, von einer anderen dagegen als Eins mit der Natur des Zirkels auftreten": diese zu einer Einheit verschmolzene Mannigfaltigkeit stellt sich uns nun, obgleich auf eine unbewusste Weise, dar, indem wir einen Zirkel beschauen, und wir finden ihn schön, auch ohne alle diese Eigenschaften zu kennen. Was wir in dieser Weise unbewusst erfassen, ist mehr als ein Begriff, ist eine Idee, die wir zwar nicht in Worte und Begriffe kleiden können, die darum aber doch im Kreis steckt. Der Kreis ist also die Darstellung einer Idee, er ist als Darstellung dieser Idee schön und aus keiner anderen Ursache; jene Idee ist mit der Natur des Kreises Eins, demnach ist der Kreis schön, seiner Natur oder seiner Idee zufolge (19, 20). Diese Idee bleibt für uns aber an die Sinnlichkeit gebunden, der Raum kann nicht von ihr ausgeschlossen werden, sie ist eine Vereinigung von Vernunft und Sinn, „eine innige Vereinigung der Gedanken und der Anschauung" (21), sie ist „die anschauende Einheit der Gedanken — ist in der Vernunft aufgefasst, aber als Anschauung". Damit steht die vorausgehende Behauptung nicht im Widerspruch, „dass wir den Schönheitseindruck empfangen, ohne uns der in dem Schönen enthaltenen Idee bewusst zu werden", denn: „die Auffassung des Schönen, insofern nichts anderes damit vermischt ist, geht ohne Kenntnis von der Idee vor sich, obwohl das empfundene Vergnügen aus der geheimen Uebereins-

stimmung zwischen unserer sinnlichen Natur und der Vernunft entspringt" (22, 23). Was vom Kreise gilt, gilt in gleicher Weise von allen mathematischen Figuren, die auf unser Auge einen angenehmen Eindruck machen. Unter den von geraden Linien begrenzten Figuren sind die gleichseitigen im allgemeinen schöner als die ungleichseitigen, die symmetrischen schöner als die unsymmetrischen. Die ungleichseitigen und unsymmetrischen sind zwar auch Darstellung einer Idee, aber sie haben „mehr von dem Gepräge der Willkür, weniger von dem der Vernunft" (23). Und die Schönheit der Formen hat ihre Quelle nur in der Idee, welche sie ausdrücken und welche unbewusst auf den äusseren und inneren Sinn wirkt. — Die Einsicht aber, dass es Ideen, unendliche Gedanken sind, welche sich uns im Schönen offenbaren, giebt einen hohen Begriff von der Schönheit, einen höheren, als sich in Worte fassen lässt (25).

Und wenn wir uns der Musik zuwenden, so erkennen wir schon aus den Klangfiguren, die auf einer tönenden Scheibe entstehen, „wie unendlich viel in einem einzigen Tone liegt" (28). Man muss sehen, „wie der Staub durch einen Bogenstrich sich zu unzähligen kleinen Bergen erhebt. Die, welche den ruhenden Linien am nächsten sind, sind so klein, dass man sie kaum sieht: je weiter davon, desto grösser findet man sie. Die grössten sind mitten zwischen zwei ruhenden Linien. So sind sie symmetrisch in den symmetrischen Abteilungen aller Figuren verteilt. Durch einen einzigen neuen Bogenstrich wird nun alles aufs neue in Bewegung gesetzt. Die Berge verwandeln sich auf einmal in Wellen, und jede Welle scheint zu kochen, so wälzen sich unzählige kleinere darin; aber alle eilen sie in symmetrischem Tanze auf vorgeschriebenen Wegen zu dem grossen ruhenden Raume hin. O! da ist eine Bewegung, ein Leben, eine Schöpfung, die man gesehen haben muss, um davon eine Vorstellung zu haben" (29). Alle diese Symmetrie hat etwas Bewunderungswürdiges, sie lässt keinen Zweifel, dass eine verborgene Vernunft in den Tönen liegt (29). Diese verborgene Vernunft offenbart sich in gleicher Weise an den schwingenden

Saiten, ohne dass Klangfiguren fürs Auge entstehen. Wir wissen, dass die Schwingungszahlen von Grundton und Oktave sich verhalten wie 1 : 2, von Grundton und Quinte wie 2 : 3; wir wissen ferner, dass die Töne, deren Schwingungszahlen unter sich in einem Verhältnis stehen, das sich durch kleine Zahlen ausdrücken lässt, dem Ohr leicht fasslich sind, sodass es sie sowohl leicht wiedererkennt, als auch sich dadurch (in einem gewissen Sinn) befriedigt fühlt, während Tonverhältnisse, welche durch andere, höhere Zahlen ausgedrückt werden, Dissonanzen ergeben (30). Und wenn wir die Zusammensetzung von drei Tönen betrachten, „so finden wir da wieder dasselbe Gesetz. Der schönste von allen Akkorden, als solchen, ist der Durdreiklang. Dieser besteht aus dem Grundton, der grossen Terz und der Quinte, deren Verhältnis zu einander durch 4, 5 und 6 ausgedrückt werden kann, die einfachste und klarste Progression, welche die übrigen Bedingungen der Musik zulassen. In dem Molldreiklang, der aus dem Grundton, der kleinen Terz und der Quinte besteht, kann das Verhältnis nur durch 10, 12, 15 ausgedrückt werden, eine nicht so einfache und deswegen weniger fassliche Progression als die vorige“ und dem entspricht auch der anders geartete Ausdrucks- und Gefühlscharakter des Molldreiklangs (31). Wir können angesichts dieser Thatsachen wiederum nicht zweifeln, dass sich auch in allen diesen musikalischen Elementarbildungen Vernunftgesetze bethätigen, die wir in ihrer Wirksamkeit unbewusst erfassen und verstehen; (unbewusst — denn die Oktave und Quinte werden auch von Dem als formale Konsonanzen empfunden, der von den Verhältnissen der Schwingungszahlen keine Ahnung hat). In gleicher Weise muss auch der Genuss eines musikalischen Kunstwerks unbewusst genannt werden, denn „wenn wir auch alle Verhältnisse in einer Symphonie berechnen könnten, so sehen wir sie während des Genusses doch nicht ein. — Ja, selbst Dem, welcher eine Musik komponiert, sind diese Verhältnisse unbekannt.“ In Wahrheit überträgt sich aber die in den Elementen liegende Gesetzmässigkeit im musikalischen Kunstwerk in solche Verhältnisse, dass sie sich jeder Berechenbarkeit ent-

zieht. Die Lebenszeit mehrerer Mathematiker könnte nicht hinreichen, die Schönheit einer Mozartschen Symphonie zu berechnen, denn diese gründet sich auf eine tiefere Mathematik, als uns jemals zum Bewusstsein gekommen ist. Wir sehen in dem Wirken des Komponisten die Bethätigung der ewigen Vernunft, welche ja auch eine unendliche Mathematik in sich schliesst. Betrachten wir schon die Natur als die Offenbarung einer unendlich lebendigen und wirkenden Vernunft, so muss uns der menschliche Geist erst recht als ein Teil davon gelten und seine künstlerischen Gaben als ein „Funken der Gottheit". Die lebendigste Einbildungskraft ist nicht fähig, etwas Grösseres von dem Kunstgenie zu erdenken als das, was aus unserer Auffassung sich ergiebt, „dass der Künstler nämlich durch ein glückliches Gefühl das auf einmal entdeckt und schafft, was viele Menschen in vielen Jahren mit ihrem Verstande nicht haben ergründen können (32). . . . . Was kann es wohl Höheres und Würdigeres geben, als Kunstwerke hervorzubringen, welche mit der höchsten Vernunft harmonieren, ohne selbst sie berechnet zu haben, und ohne dass die, welche den Eindruck empfangen sollen, eine solche Berechnung bedürfen?" (33).

Wir können unsere Auffassung in den folgenden Sätzen zusammenfassen: „Das Vergnügen, das die Kunst der Musen schenkt, ist nicht bloss eingebildet, sondern ein wirkliches, das seinen festen Grund in der Natur hat, nicht bloss in dem Bau der äusseren Sinne, sondern in unserem inneren Wesen. Es verschafft uns Genüsse, nicht bloss durch die Stärke der Eindrücke, durch die Befriedigung des Dranges, sondern auch durch die vollste Uebereinstimmung mit unserem vernünftigen Wesen. Doch nicht aus bewusster Ueberlegung, sondern aus einem unbewussten dunkeln Heiligtum entspringt die Seligkeit des Kunstgenusses. In jedem einzelnen Ton ist schon ein unerschöpflicher Born vernunftgemässer Wirksamkeit harmonischen Lebens, aber jeder schmelzende Akkord, jede aufgelöste Dissonanz ist wieder eine höhere Zusammensetzung, die dasselbe Vernunftgepräge in sich trägt, und worin alle Teile zu einer

inneren Einheit zusammenwirken. Scheint es euch nicht, dass man mit Recht in des Wortes ursprünglicher Bedeutung den Zustand Enthusiasmus nennen kann, worin der Künstler eine Schöpfung hervorbringt, voll von einer tiefen Vernunft, welche kein endlicher Verstand zu fassen vermag? Er flösst ihn in euer Ohr und eure Seele fühlt sich hingerissen, über die Erde erhaben, und einer unnennbaren Seligkeit teilhaftig gemacht. Mit Ehrerbietung ehre denn jeder die Kunst, welcher Natur und Vernunft zu ehren versteht" (37, 38).

In diesen Gedanken Oersteds liegt die konkret idealistische Auffassung der Musik in ihren Grundlinien vorgezeichnet. Es ist hohe Zeit, dass Oersted als Musikästhetiker in der allgemeinen Schätzung den Platz angewiesen erhält, der ihm von Rechts wegen schon längst gebührte. Nach Kant und Schelling bedeuten seine Ausführungen in unserem engeren Gebiete einen grossen Fortschritt, da hier zum erstenmal die Musik auf ein einheitlich-idealistisches Prinzip zurückgeführt und zugleich die unbedingte Gebundenheit des musikalisch Schönen an die Sinnlichkeit hervorgehoben wird. Anderen Philosophen blieb es vorbehalten, den metaphysischen Sinn des in der Musik sich kund thuenden seelischen Gehaltes noch näher zu begründen und vor allem das Verhältnis der Musik zum Gefühlsleben klarzulegen. Der Lösung dieser Aufgabe kamen in der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts Hegel und Schopenhauer am nächsten.

In Oersteds Abhandlungen „Die Naturwirkung des geordneten Lautausdrucks" und „Zwei Kapitel der Naturlehre des Schönen", die gleichfalls im dritten Bande seiner Gesammelten Schriften enthalten sind, werden die Gedanken, die wir soeben der Hauptsache nach angeführt haben, wieder aufgenommen und wiederholt, ohne dass sich dabei für uns etwas prinzipiell Neues ergiebt. Auch die Lektüre dieser Schriften kann angelegentlich empfohlen werden; doch bedarf es einiger Vorsicht, da Oersted hier die sinnlich-sensualistische Wirkung der Musik in den Vordergrund rückt und deren idealistische Ueberwindung nur kurz andeutet.

Weniger klar und bestimmt als Oersted äussert sich **K. W. F. Solger** über Musik im zweiten Teil seines „Erwin. Vier Gespräche über das Schöne und die Kunst", 1815. Während wir bei Oersted nie im Zweifel sein können, was er meint und sagen will, bleibt bei Solger manches orakelhaft unbestimmt und gespreizt. Doch liegt auch seinen Ausführungen im Ganzen eine richtige Auffassung zu Grunde, indem Solger mehr die gefühlsmässige Bedeutung des musikalischen Gehaltes hervorhebt. Er erkennt, dass die Musik nicht das Einzelne, Aeussere darstellt, sondern ein Allgemeines ausspricht, dem das Einzelne ein- und untergeordnet bleibt: „nicht in die Aussenwelt zieht sie das Einfache in uns hervor, sondern stellt alles Aeussere auf dem klaren Spiegel des Inneren, wie in seinem allgemeinen Wesen, nicht sowohl in seiner Wirklichkeit als im ganzen Umfange seiner Möglichkeit und dennoch als gegenwärtig dar" (II, 147).

In der Musik ist ferner der Ton von aller praktischen Bedeutung und Verwendung losgelöst: „nicht als Mittel der Mitteilung an andere darfst du den Laut betrachten, wie er in der Kunst erscheint. Aus dieser schiefen Ansicht entsteht so häufig das Missverständnis der Musik, und Vieles, was als Aeusserung und Erscheinung des Gemütes für sich die herrlichste Wirkung thut, wird verkehrt und unverständlich, wenn man es von diesem Standpunkte der Zweckmässigkeit aus begreifen will. Selbst bei dramatischer Musik, wo mehrere Personen sich gegen einander äussern, bleibt doch die gegenseitige Mitteilung immer dem Sinne des Kunstwerks im Ganzen, der Selbstoffenbarung eines Zusammenhanges von Ideen, unterworfen" (II, 120). Am allerwenigsten aber besteht die Aufgabe und der Zweck der Musik darin, im Hörer wechselnde Gefühle und Affekte hervorzurufen: Es ist ein vielverbreiteter Wahn, „die Musik sei nur zur Erregung der Empfindungen und Leidenschaften bestimmt, wodurch sie ganz herabgewürdigt wird zur sinnlichen Lust, da sie vielmehr das äussere Dasein der Seele in den Empfindungen

zur Gesetzmässigkeit und höchsten Ordnung erheben soll. Ganz so, wie sich die Baukunst an das Bedürfnis anschliesst, ohne daher zu stammen, verknüpft sich auch die Musik mit dem Wechsel der Lust und Unlust, der sich aber ganz verwandelt und versöhnt hat in der reinen und allgemeinen Einheit des Erkennens, die alle Besonderheit demselben vollkommenen Masse unterwirft" (II, 121). — Diese richtigen Andeutungen, die bei Solger einen noch unbestimmten und etwas phrasenhaften Ausdruck finden, werden wir alsbald unter der Hand grösserer Aesthetiker bestimmtere und klarere Gestalt gewinnen sehen. — Mit Recht bezeichnet Solger die Musik noch als diejenige Kunst, „welche am meisten geeignet ist, die verschiedenen Künste zur gemeinsamen Wirkung zu verbinden und sie gleichsam in ein gemeinschaftliches Element aufzulösen" (II, 136). Auch das Komische und Tragische unterscheiden sich sehr deutlich im musikalischen Ausdruck (II, 122).

Solgers „Vorlesungen über Aesthetik", die K. W. L. Heyse im Jahre 1819 gehört, „sorgfältig" nachgeschrieben und auf Grund seines Manuskripts nach Solgers Tod im Jahre 1829 herausgegeben hat, widmen der Musik nur wenige Bemerkungen (S. 340—343). Erwähnenswert mag sein, dass wir hier die Raumsymbolik der Töne (340) und für das musikalische Drama in einer Ahnung der kommenden Entwicklung das einzig fruchtbare Prinzip angedeutet finden: „Das musikalische Drama ist bei uns eine Gattung der Musik, nicht der Poesie . . . Strebte man in der Oper nach allgemeiner Deutung auf das Innere in aller Poesie, so könnte diese Gattung sehr gehoben werden. Die höchste Annäherung an dieses Ziel zeigt die Glucksche Oper" (344).

d) Hegel.

Tiefes Verständnis für Musik finden wir bei Hegel, dessen „Vorlesungen über die Aesthetik" der Hauptsache nach im Jahre 1820 entstanden, später mit Zusätzen versehen und nach seinem Tode veröffentlicht wurden. Hegel beklagt seinen Mangel an

Kenntnissen auf musikalischem Gebiet (131).[4] Er bedauert, nicht genauer eingeweiht zu sein in die Regeln der Komposition und in die vollendetsten musikalischen Kunstwerke, umsomehr, da man gerade über die ästhetisch wichtigsten Punkte von den eigentlichen Kennern und ausübenden Musikern nichts Bestimmtes und Ausführliches höre, von den letzteren, die häufig die geistlosesten seien, am allerwenigsten (181). In Wirklichkeit besass Hegel aber trotz seiner bescheidenen Verwahrung sinniges, treffendes musikalisches Urteil, wie seine warmherzigen, offenbar unmittelbarer Anschauung entsprungenen Bemerkungen über Mozarts Instrumentation (171), die Zauberflöte (203), die Musik Händels (166), Bachs (208), Rossinis (207), beweisen. Hegels musikästhetische Reflexionen entspringen der Intuition des grossen Denkers, der durch die Weite seines Gesichtskreises und die Tiefe seines Verständnisses gerade das Wesen der Sache klarer zu erfassen vermag als die durch die Einzelkenntnisse überlegenen Männer vom Fach.

Hegel bezeichnet die Musik als Kunst des Gefühls[5]: ihre Aufgabe besteht darin, nicht die Gegenständlichkeit selbst, sondern im Gegenteil die Art und Weise wiederklingen zu lassen, in welcher das innerste Selbst seiner Subjektivität und ideellen Seele nach in sich bewegt ist (129); sie erfasst jedweden Inhalt in der Weise, in welcher er in der Sphäre der subjektiven Innerlichkeit lebendig wird (143); sie hat den inneren Sinn der Sache und des Gefühls zu ihrem Gehalt (148). Ihr Inhalt ist das an sich selbst Subjektive, ist von gegenstandsloser Innerlichkeit und unterscheidet sich eben darin vom Inhalt der bildenden Künste und Poesie. Denn was der Musik abgeht, ist das objektive Sichausgestalten, sei es zu Formen wirklicher äusserer Erscheinung oder zur Objektivität von geistigen Anschauungen und Vorstellungen (130). Sie ist die Kunst des Gemüts (129): wahrhaft seelenvollen Ausdruck erhält der Ton erst dadurch, dass ein Gefühl in ihn hineingelegt wird und aus ihm herausklingt (192).

Da die Musik ihren Inhalt in der Form der Innerlichkeit

erfasst, so ist sie dadurch befähigt, alles in sich aufzunehmen, was überhaupt in das Innere eingehen und sich vornehmlich in die Form des Gefühls kleiden kann. Hierin liegt aber zugleich die Bestimmung, dass sie nicht darf für die Anschauung arbeiten wollen, sondern sich darauf beschränken muss, die Innerlichkeit dem Innern fassbar zu machen, sei es nun, dass sie die substanzielle innere Tiefe eines Inhalts als solchen will in die Tiefen des Gemüts eindringen lassen, oder dass sie es vorzieht, das Leben und Weben eines Gehaltes in einem einzelnen subjektiven Innern darzustellen (143, 144). Mit anderen Worten: die Innerlichkeit der Musik ist doppelter Art. Der Komponist kann es unternehmen, den idealen objektiven Gehalt eines Geschehens oder das in ihm selbst geweckte subjektive Gefühl auszudrücken: so kann der Komponist in einem Crucifixus den dem erhabenen Vorgang innewohnenden Gehalt unmittelbar darstellen in der Art, dass er nicht sein subjektives Gefühl der Rührung, des Mitleidens ausspricht, sondern gleichsam die Sache selbst, d. h. die Tiefe ihrer Bedeutung sich durch die Harmonien und deren melodischen Verlauf hinbewegt. Der Hörer soll den Schmerz der Kreuzigung nicht anschauen, sich nicht nur eine allgemeine Vorstellung davon bilden, sondern in seinem innersten Selbst soll er das Innerste dieses Todes und dieser göttlichen Schmerzen durchleben, sich mit dem ganzen Gemüte darein versenken, sodass nun die Sache etwas in ihm Vernommenes wird, das alles Uebrige auslöscht und das Subjekt nur mit diesem Einen erfüllt (188). In beiden Fällen aber, ob der Komponist den objektiven Gehalt des Vorgangs oder das in ihm selbst geweckte subjektive Gefühl auszudrücken unternimmt — (was, wie wir ergänzend beifügen, in Wirklichkeit kaum dürfte auseinanderzuhalten sein) — in beiden Fällen erklingt der Inhalt für das innere Selbst (189) und ist gefühlsmässiger Art. Es gehen in die Musik ein alle Nüancen der Fröhlichkeit, Heiterkeit, des Scherzes, der Laune, des Jauchzens und Jubelns der Seele, ebenso die Abstufungen der Angst, Bekümmernis, Traurigkeit, Klage, des Kummers, des Schmerzes,

der Sehnsucht, der Ehrfurcht, Anbetung, Liebe [illegible] Art; diese Gefühle drückt die Musik nicht mit der gleichen Bestimmtheit aus wie die Poesie. Sie kommt nicht weiter als zu einem immer unbestimmteren Sympathisieren mit den Bewegungen des Gemüts, während die Poesie Anschauungen, Gefühle, Gedanken zu einer in sich selbst fertigen Welt von Begebenheiten, Handlungen, Gemütsstimmungen und Ausbrüchen der Leidenschaft gestaltet und in dieser Weise Werke ausbildet, in welchen die ganze Wirklichkeit sich spiegelt, sowohl der äusseren Erscheinung als dem inneren Gehalte nach (140). Es liegt in der Natur der Musik selbst, dass sich in ihr weniger als in den übrigen Künsten Bestimmtes und Besonderes festhalten und herausheben lässt und lassen soll. Denn wie sehr die Musik auch einen geistigen Inhalt in sich aufnimmt, und das Innere dieses Gegenstandes oder die inneren Bewegungen des Gefühls zum Gegenstand ihres Ausdrucks macht, so bleibt dieser Inhalt, eben weil er seiner Innerlichkeit nach gefasst wird oder als subjektives Gefühl wiederklingt, unbestimmter und vager, und die musikalischen Veränderungen sind nicht jedesmal zugleich auch die Veränderung eines Gefühls oder einer Vorstellung, eines Gedankens oder einer individuellen Gestalt (181, 212, 214). Auch ein musikalisches Werk kann in uns zwar unter Umständen bestimmte Anschauungen und Vorstellungen erwecken. Dies ist dann aber unsere Vorstellung und Anschauung, zu der wohl das Musikwerk den Anstoss gegeben, die es jedoch nicht selber durch seine musikalische Behandlung der Töne unmittelbar hervorgebracht hat (140).

In diesen Sätzen hat Hegel die Antwort vorgezeichnet auf Fragen, die nach ihm noch Jahrzehnte lang die musikalische Welt beschäftigten. Er erkennt die durch Musik zufällig hervorgerufenen, ausserästhetischen, bei jedem Hörer sich anders gestaltenden Associationen. Er erkennt aber auch, dass der Gehalt der Musik zwar gefühlsmässiger Art ist, dass alle Gefühle in ihm einen gewissen Widerhall finden, jedoch nicht mit der Be-

stimmtheit und Unzweideutigkeit wie in anderen Künsten, denen Begriff und räumliche Anschauung zu Gebote stehen. Darum haftet dem musikalischen Gefühlsausdruck eine gewisse Unbestimmtheit an, die dadurch noch gesteigert wird, dass eine musikalische Komposition sich nach anderen Gesetzen aufbaut, als nach denen des realen Gefühlslebens, also auch nicht in allen ihren Teilen auf bestimmte reale Gefühlsveränderungen bezogen werden kann. — Wir werden sehen, wie weit sich die Musikästhetik späterer Jahre von dieser bei Hegel wenigstens in den Grundlinien gegebenen Einsicht entfernt, und welche Irrwege zu durchmessen waren, ehe diese Einsicht von einem erweiterten Gesichtskreis aus wieder in ihr Recht eingesetzt werden konnte.

Hegel geht aber noch einen wichtigen Schritt weiter. Er erkennt auch, dass es nicht reale Gefühle sein können, die in der Musik, wie in aller Kunst, ihren Ausdruck finden: Der Naturschrei des Gefühls, der Schrei des Entsetzens, das Schluchzen des Schmerzes, das Aufjauchzen und Trillern übermütiger Lust und Fröhlichkeit u. s. f.. ist höchst ausdrucksvoll, aber noch keine Musik. Die Musik darf bei der Natürlichkeit als solcher nicht stehen bleiben; sie darf den Ausdruck der Gefühle nicht als Naturausbruch der Leidenschaft wiederholen, sondern muss das zu bestimmten Tonverhältnissen ausgebildete Klingen empfindungsreich beseelen, und insofern den Ausdruck in ein erst durch die Kunst und für sie allein gemachtes Element hineinheben, in welchem der einfache Schrei sich zu einer Folge von Tönen, zu einer Bewegung auseinanderlegt, deren Wechsel und Lauf durch Harmonie gehalten und melodisch abgerundet wird (192, 193). Der natürliche Gefühlsausdruck ist wohl Ausgangspunkt der Musik, doch sie selbst ist erst Kunst als die kadenzierte Interjektion, und hat sich in dieser Rücksicht ihr sinnliches Material in höherem Grade als die Malerei und Poesie künstlerisch zuzubereiten, ehe dasselbe befähigt wird, in kunstgemässer Weise den Inhalt des Geistes auszudrücken (144, 145). Wie alle Kunst muss die Musik die Affekte und deren Ausdruck

zügeln, um nicht zum bacchantischen Toben und wirbelnden Tumult der Leidenschaften fortgerissen zu werden oder im Zwiespalt der Verzweiflung stehen zu bleiben, sondern im Jubel der Lust wie im höchsten Schmerz noch frei und in ihrem Ergusse selig zu sein (193, 194). Wenn im Allgemeinen schon die Thätigkeit im Bereiche des Schönen als eine Befreiung der Seele, als ein Lossagen von Bedrängnis und Beschränktheit angesehen werden kann, indem die Kunst selbst die gewaltsamsten tragischen Schicksale durch theoretisches Gestalten mildert und sie zum Genusse werden lässt, so führt die Musik diese Freiheit zur letzten Spitze (135). Indem Musik Leidenschaft und Phantasie in Tönen hinströmen lässt, soll sie die Seele, die in diese Empfindung sich versenkt, zugleich darüber erheben, sie über ihrem Inhalte schweben machen und so eine Region ihr bilden, wo die Zurücknahme aus ihrem Versenktsein, das reine Empfinden ihrer selbst ungehindert statthaben kann. Es ist dann nicht nur der Gang des bestimmten Gefühls als solchen, der Liebe, Sehnsucht, Fröhlichkeit u. s. f., was zur Hauptsache wird, sondern das Innere, das darüber steht, in seinem Leiden wie in seiner Freude sich ausbreitet, und seiner selbst geniesst (194, 195) und eben dadurch befreit ist von dem Druck der (realen) Freuden und Leiden (180, 181).

Mit anderen Worten: es sind nicht reale Gefühle, die der Komponist in seinem Werke niederlegt, sondern ideale Scheingefühle, die von seinem realen Ich losgelöst, nur in seiner Phantasie leben und sich wiederum nur an die Phantasie des Hörers wenden, sodass auch dessen reales Fühlen unmittelbar aus dem Spiele bleibt. Erst diese Scheinhaftigkeit des Gefühls ermöglicht der Seele die ungehinderte „Zurücknahme aus ihrem Versenktsein", während das reale Fühlen auch wider unseren Willen sein Recht und seine Macht behauptet. Erst die Scheinhaftigkeit des Gefühls ermöglicht es ferner, dass die Seele durch die Musik, wie durch alle Kunst, in ihrer ideellen Subjektivität ergriffen und bewegt (130), nicht aber wie durch Ereignisse und Gefühlsäusserungen des wirklichen Lebens real in Anspruch genommen wird.

Gerade diese Erkenntnis Hegels ist von grosser und entscheidender Wichtigkeit. Ihre ganze Tragweite und ideale Bedeutung wird sie erweisen gegenüber den realistischen und naturalistischen Irrtümern späterer Aesthetiker, um schliesslich, nach 60 Jahren, durch E. von Hartmann ihre letzte konsequente Durchbildung und Vollendung zu erhalten.

Hegel trennt ferner die elementare und künstlerische Wirkung der Musik (149, 150, 151); er weiss, was er von ihrer „Allgewalt" zu halten hat, von der „so mancherlei fabelhafte Geschichten" erzählt wurden und werden (151, 152), und kennt vor allem auch die in der Musik sich realisierende Einheit von mathematischer Bestimmtheit der Elemente einerseits und der Freiheit des Ausdrucks andererseits: Wie die Baukunst im Gegensatz zu Malerei und Plastik ihre Formen nicht aus dem Vorhandenen, sondern aus der geistigen Erfindung hernimmt, um sie teils nach den Gesetzen der Schwere, teils nach den Regeln der Symmetrie und Eurhythmie zu gestalten, so folgt die Musik einerseits unabhängig vom Ausdruck des Gefühls den harmonischen Gesetzen der Töne, die auf quantitativen Verhältnissen beruhen, andererseits fällt sie sowohl in der Wiederkehr des Taktes und Rhythmus, als auch in weiteren Ausbildungen der Töne selbst vielfach den Formen der Regelmässigkeit und Symmetrie anheim. Sie schlägt sich zu dem tiefsten Gegensatz zweier Extreme auseinander (d. h. zum Gegensatz der freien Innerlichkeit und der quantitativen Grundverhältnisse), sodass in ihr ebenso sehr die tiefste Innigkeit und Seele herrscht als der strengste Verstand, die sich beide leicht gegeneinander verselbständigen (132, 133). In diesem Gegensatz darf die Musik jedoch nicht stehen bleiben, sondern erhält die schwierige Aufgabe, ihn ebenso in sich aufzunehmen als zu überwinden, indem sie den freien Bewegungen des Gemüts, die sie ausdrückt, durch jene notwendigen Proportionen einen sicheren Grund und Boden giebt, auf dem sich dann aber das innere Leben in der durch solche Notwendigkeit erst gehaltvollen Freiheit hinbewegt und entwickelt (156, 133).

Die Musik hat es nicht mit dem Innern als solchen, sondern mit dem erfüllten Innern zu thun, dessen bestimmter Inhalt mit der Bestimmtheit des Gefühls aufs Engste verbunden ist, sodass nach Maſsgabe des verschiedenen Gehalts auch wesentlich eine Unterschiedenheit des Ausdrucks wird hervortreten müssen (196). Die Möglichkeit, das innere Leben in seiner ganzen Mannigfaltigkeit wiederzuspiegeln, erhält die Musik durch die Beschaffenheit der ihr zur Verfügung stehenden Ausdruckselemente: das Tonmaterial enthält in sich selbst eine Totalität von Unterschieden, die zu den mannigfaltigsten Arten unmittelbarer Zusammenstimmungen, wesentlicher Gegensätze, Widersprüche und Vermittlungen sich entzweien und verbinden können. Diese Gegensätze und Einigungen, sowie die Verschiedenheit ihrer Bewegungen und Uebergänge, ihres Eintretens, Fortschreitens, Kämpfens, Sichauflösens und Verschwindens entsprechen in näherer oder entfernterer Beziehung der inneren Natur sowohl dieses oder jenes Inhalts, als auch der Gefühle, in deren Form sich Herz und Gemüt solch eines Inhalts bemächtigen, sodass nun dergleichen Tonverhältnisse, in dieser Gemässheit aufgefasst und gestaltet, den beseelten Ausdruck dessen geben, was als bestimmter Inhalt im Geist vorhanden ist (145). Das macht die eigentliche Tiefe des Tönens aus, dass es auch zu wesentlichen Gegensätzen fortgeht, und die Schärfe und Zerrissenheit derselben nicht scheut. Es sind auch in der wirklichen Welt die höheren Naturen, welchen den Schmerz des Gegensatzes in sich zu ertragen und zu besiegen die Macht gegeben ist. Soll nun die Musik sowohl die innere Bedeutung als auch das subjektive Gefühl des tiefsten Gehaltes kunstgemäss ausdrücken, des religiösen z. B., und zwar des christlich-religiösen, in welchem die Abgründe des Schmerzes eine Hauptseite bilden, so muss sie in ihrem Tonbereich Mittel besitzen, welche den Kampf von Gegensätzen zu schildern befähigt sind. Dies Mittel erhält sie in den dissonierenden Akkorden (178). Die tiefere Musik darf nicht nur ihre Bewegungen bis an die Grenze unmittelbarer Konsonanz herantreiben, ja dieselbe, um zu

ihr zurückzukehren, vorher sogar verletzen, sondern sie muss im Gegenteil das einfache erste Zusammenstimmen zu Dissonanzen auseinanderreissen. Denn erst in dergleichen Gegensätzen sind die tieferen Verhältnisse und Geheimnisse der Harmonie, in denen eine Notwendigkeit für sich liegt, begründet, und so können die tiefeindringenden Bewegungen der Melodie auch nur in diesen tieferen harmonischen Verhältnissen ihre Grundlage finden. Die Kühnheit der musikalischen Komposition verlässt deshalb den bloss konsonierenden Fortgang, schreitet zu Gegensätzen weiter, ruft alle stärksten Widersprüche und Dissonanzen auf, und erweist ihre eigene Macht in dem Aufwühlen aller Mächte der Harmonie, deren Kämpfe sie ebensosehr beschwichtigen zu können, und damit den befriedigenden Sieg melodischer Beruhigung zu feiern die Gewissheit hat. Es ist dies ein Kampf der Freiheit und Notwendigkeit; ein Kampf der Freiheit der Phantasie, sich ihren Schwingen zu überlassen, mit der Notwendigkeit jener harmonischen Verhältnisse, deren sie zu ihrer Aeusserung bedarf und in welchen ihre eigene Bedeutung liegt (184, 185). — Mit alledem will Hegel aber nicht gesagt haben, dass Einfachheit der harmonischen Grundlagen Leerheit und Dürftigkeit des Gehalts bedinge; im Gegenteil, er hebt hervor, dass es Lieder giebt, die sich in den einfachsten Verhältnissen der Harmonie bewegen und dabei doch von tiefer Seele des Ausdrucks sind (183).

Ein dialektisches Ineinander von Notwendigkeit und Freiheit bedingt wie das Wesen der Harmonie so auch das der Melodie, die Hegel mit der gleichen Einsicht charakterisiert, die wir nun an ihm kennen gelernt haben. Er ist sich dessen wohl bewusst, dass die Melodie keine anderen Mittel zu ihrer Verwirklichung besitzt, als die rhythmisch taktmässigen Bewegungen der Töne in deren wesentlichen und in sich selbst notwendigen Verhältnissen: die Bewegung der Melodie ist daher in diese Mittel ihres Daseins eingeschlossen, und darf nicht gegen die der Sache nach notwendige Gesetzmässigkeit derselben in ihnen Existenz gewinnen wollen. In

dieser engen Verknüpfung mit der Harmonie als solcher büsst aber die Melodie nicht etwa ihre Freiheit ein, sondern befreit sich nur von der Subjektivität zufälliger Willkür in launenhaftem Fortschreiten und bizarren Veränderungen, und erhält gerade hierdurch erst ihre wahre Selbständigkeit. Denn die echte Freiheit steht nicht dem Notwendigen als einer fremden und deshalb drückenden und unterdrückenden Macht gegenüber, sondern hat dies Substanzielle als das ihr selbst einwohnende mit ihr identische Wesen, in dessen Forderungen sie deshalb so sehr nur ihren eigenen Gesetzen folgt und ihrer eigenen Natur Genüge thut, dass sie sich erst in dem Abgehen von diesen Vorschriften von sich abwenden und sich selber ungetreu werden würde. Umgekehrt zeigt es sich nun aber auch, dass Takt, Rhythmus und Harmonie für sich genommen nur Abstraktionen sind, die in ihrer Isolierung keine musikalische Giltigkeit haben, sondern nur durch die Melodie und innerhalb derselben als Momente und Seiten der Melodie selber zu einer wahrhaft musikalischen Existenz gelangen können (182).

Die Vokalmusik nennt Hegel „begleitende" Musik (186, 187, 191). Trotz dieser wenig glücklichen Bezeichnung ist er mit ihrem Wesen wohl vertraut, wenn schon gelegentlich auch die Neigung bei ihm hervortritt, die Vereinigung des gefühlsmässigen musikalischen Gehaltes mit den durch die Worte übermittelten Begriffen, Anschauungen und Vorstellungen nicht als eine organische im höchsten Sinne gelten zu lassen (132). — Hegel kennt die verschiedene Bedeutung des Tones in der Poesie und Musik (138, 139). Den Unterschied der Vokal- und Instrumentalmusik nimmt er nicht in der bloss äusserlichen Weise, als wenn in der Vokalmusik nur der Klang der menschlichen Stimme, in der Instrumentalmusik dagegen das mannigfaltigere Klingen der Instrumente verwendet würde: die Stimme spricht vielmehr singend zugleich Worte aus, welche die Vorstellung eines bestimmten Inhaltes angeben, sodass nun die Musik als gesungenes Wort, wenn beide Seiten, Ton und Wort, nicht gleichgiltig und beziehunglos auseinanderfallen sollen, nur die

Aufgabe haben kann, den musikalischen Ausdruck dem durch die Worte übermittelten Inhalt gemäss zu machen. Insofern aber dieser Einigung ohnerachtet der vorgestellte Inhalt, als Text, für sich vernehmbar und lesbar ist und sich deshalb auch für die Vorstellung selbst von dem musikalischen Ausdruck unterscheidet, so wird die zu einem Text hinzukommende Musik dadurch begleitend (187). In diesem Sinne kann Hegel sagen, dass die Vokalmusik das, was sie ausdrücken soll, „ausserhalb ihrer selbst" habe und sich insofern in ihrem Ausdruck auf etwas beziehe, was nicht ihr, als Musik, sondern einer fremden Kunst, der Poesie, angehört (211). Doch deutet Hegel den Begriff dieser Begleitung keineswegs im Sinne bloss dienstbarer Zweckmässigkeit. Im Gegenteil: in solcher Verwebung (mit dem Wort) muss sich die Musik nicht zu solcher Dienstbarkeit herunterbringen, dass sie, um in recht vollständiger Charakteristik die Worte des Textes wiederzugeben, das freie Hinströmen ihrer Bewegung verliert und dadurch, statt ein auf sich selbst beruhendes Kunstwerk zu schaffen, nur die verständige Künstlichkeit ausübt, die musikalischen Ausdrucksmittel zur möglichst getreuen Bezeichnung eines ausserhalb ihrer und ohne sie bereits fertigen Inhalts zu verwenden. Jeder merkbare Zwang, jede Hemmung der freien Produktion thut in dieser Rücksicht dem Eindrucke Abbruch. Auf der anderen Seite muss sich jedoch die Musik auch nicht, wie es bei vielen italienischen Komponisten Mode geworden ist, fast gänzlich von dem Inhalt des Textes, dessen Bestimmtheit dann als eine Fessel erscheint, emanzipieren und sich dem Charakter der selbständigen Musik durchaus nähern wollen. Die Kunst besteht im Gegenteil darin, sich von dem **Sinn** der ausgesprochenen Worte, der Situation, Handlung u. s. f. zu erfüllen, und aus dieser inneren Beseelung heraus sodann einen seelenvollen Ausdruck zu finden und musikalisch auszubilden. So haben es alle grossen Komponisten gemacht. Sie geben nichts den Worten Fremdes, aber sie lassen ebensowenig den freien Erguss der Töne, den ungestörten Gang und Verlauf

der Komposition, die dadurch ihrer selbst und nicht bloss der Worte wegen da ist, vermissen (191, 192). Dabei bewährt die Musik ihre Freiheit vornehmlich dadurch, dass sie den Inhalt nicht allein in der Weise auffasst, in welcher der Text denselben vorstellig macht, sondern sich eines Elementes bemächtigt, welches der Anschauung und Vorstellung nicht angehört (187), d. h. ihn nach der Seite seines gefühlsmässigen Gehaltes, seiner Innerlichkeit, darstellt.

In trefflicher Weise, als ob er Richard Wagners melodisches Prinzip geahnt hätte, charakterisiert Hegel die noch nicht zu inneren Gegensätzen sich erschliessende lyrische Melodie (192—197), das deklamatorische Rezitativ (197—199) und die aus der Durchdringung beider Ausdrucksweisen sich ergebende charakteristische Melodie (199—201): Was der rezitativischen Art der Deklamation abgeht, ist eben der Vorzug, den das Melodische als solches hat, die bestimmte Gliederung und Abrundung, der Ausdruck jener Seeleninnigkeit und Einheit, welche sich zwar in einen besonderen Inhalt hineinlegt, doch in ihm gerade die Einigkeit mit sich kund giebt, indem sie sich nicht durch die einzelnen Seiten zerstreuen, hin- und herreissen und zersplittern lässt, sondern auch in ihnen noch die subjektive Zusammenfassung geltend macht. Die Musik kann sich daher in betreff der bestimmteren Charakteristik ihres durch den Text gegebenen Inhalts weder mit der rezitativischen Deklamation begnügen, noch überhaupt bei dem blossen Unterschiede des Melodischen, das relativ über den Besonderheiten und Einzelheiten der Worte schwebt, und des Rezitativischen, das sich denselben aufs engste anzuschliessen bemüht ist, stehen bleiben. Im Gegenteil muss sie eine Vermittlung dieser Elemente zu erlangen suchen . . . . . Die weitere Aufgabe des Melodischen ist dahin festzustellen, dass die Melodie, was zunächst ausserhalb ihrer sich bewegen zu müssen scheint, auch zu ihrem Eigentum werden lässt und durch diese Erfüllung, insofern sie nun ebenso deklamatorisch als melodisch ist, erst zu einem wahrhaft konkreten Ausdruck gelangt. Auf der anderen Seite steht

dadurch auch das Deklamatorische nicht mehr für sich vereinzelt da, sondern ergänzt durch das Hineingenommensein in den melodischen Ausdruck ebensosehr seine eigene Einseitigkeit (199, 200, 201). Bei alledem ist auch der poetische Wert des Textes von grosser Bedeutung: denn keinem Künstler darf der Stoff, den er behandelt, gleichgültig bleiben, und dem Musiker umsoweniger, je mehr ihm die Poesie die nähere epische, lyrische, dramatische Form des Inhalts schon im Voraus bearbeitet und feststellt (201).

In allen Punkten, die wir bisher kennen gelernt haben, können Hegels Ausführungen noch heute als vollwertig gelten. Nicht zu einer gleichen Klarheit des Urteils gelangte Hegel gegenüber der reinen Instrumentalmusik. So feinsinnig er war, ist es ihm offenbar doch nicht gelungen, instrumentale Werke in ihrer ganzen und wahren Bedeutung zu erfassen und zu geniessen und dieser Mangel seiner rezeptiv künstlerischen Veranlagung setzte sich um in einen Mangel seiner ästhetischen Theorie. Hegel mochte davon selbst ein Gefühl haben, denn er bekennt sich ausdrücklich noch einmal als Laie in diesen Dingen. Beim Hören rein instrumentaler Werke wandelt ihn sogleich die Begierde an, sich dieses scheinbar wesenlose Ergehen in Tönen auszufüllen, geistige Haltpunkte für den Fortgang, überhaupt für das, was ihm in die Seele hineinklingt, bestimmtere Vorstellungen und einen näheren Inhalt zu finden. Er erkennt zwar die symbolische Bedeutung der reinen Musik, doch steht er mit dem Versuch, diese Bedeutung zu erhaschen, vor schnell vorüberrauschenden, rätselhaften Aufgaben, die sich einer Entzifferung nicht jedesmal fügen, und überhaupt der verschiedenartigsten Deutung fähig seien (212). Er glaubt daher der Instrumentalmusik jenes mehr träumerische Element vorstellungsloser Empfindung zuweisen zu sollen, in welchem wir uns, ohne gestört zn sein, hier- und dorthin führen lassen und die Freiheit, aus einer Musik dies und das herauszuempfinden, uns von ihr so oder so bewegt zu fühlen, nicht aufzugeben brauchen (191). Die Hauptsache ist dabei, nach seinem Dafürhalten, das

rein musikalische Hin und Her, Auf und Ab der harmonischen und melodischen Bewegungen, das gehindertere, schwerere, tief eingreifende, einschneidende oder leichte, fliessende Fortgehen, die Durcharbeitung einer Melodie nach allen Seiten der musikalischen Mittel, das kunstgemässe Zusammenstimmen der Instrumente in ihrem Zusammenklingen, ihrer Folge, ihrer Abwechselung, ihrem Sichsuchen, Finden u. s. f. Den Unterschied des Kenners und Laien verlegt Hegel in diesem Gebiete weniger in die verschiedene Befähigung, den geistigen Gehalt zu erfassen, als in die grössere oder geringere formale Schulung (212, 213). Auch die Themenverarbeitung hat für ihn wesentlich formale Bedeutung und selbst in solchen Fällen, in denen sich unleugbar in ihr ein bestimmter Inhalt verwirklicht, werde durch solche Durcharbeitung die Einheit nicht, wie in der Skulptur und Malerei, vertiefter und konzentrierter, sondern ergebe eher eine Ausweitung, Verbreitung, ein Auseinandergehen, eine Entfernung und Zurückführung, für welche der Inhalt, der sich auszusprechen hat, wohl der allgemeinere Mittelpunkt bleibe, doch das Ganze nicht so fest zusammenhalte, als dies in den Gestalten der bildenden Kunst, besonders, wo sie sich auf den menschlichen Organismus beschränke, möglich sei (136, 137). — Für diese vermeintlichen Thatsachen sucht Hegel eine Erklärung. Er glaubt sie zu finden, indem er die reine Instrumentalmusik wesentlich auf formale Elemente zurückführt. Als ihre eigentliche Region bezeichnet er die formelle Innerlichkeit, das reine Tönen (134). Er gründet sie auf die Subjektivität als solche, die durch keinen festen Gehalt bestimmt und deshalb nicht genötigt sei, sich hierhin oder dorthin zu bewegen, sondern in ungefesselter Freiheit nur auf sich selbst beruhe (210, 214, 135, 137).

Dieser formalistische Irrtum Hegels hat in seiner Schule viel Verwirrung gestiftet. Heutzutage braucht demgegenüber kaum mehr betont zu werden, dass die Instrumentalmusik sich nicht deuten lässt als „reines Tönen“ und nicht gegründet werden kann auf die bloss „formelle“ Innerlichkeit, da sie vielmehr

wie alle Kunst aus dem „erfüllten" Innern hervorgeht, also einen Inhalt in sich schliesst, der ganz bestimmten Entwicklungsgesetzen folgt und keineswegs in ungefesselter Freiheit, d. h. unberechenbarer Willkür sich äussert. Gerade die Instrumentalmusik zeigt in den nur ihr eigenen Formen die grösste Bestimmtheit und Gesetzmässigkeit der Entwicklung (Fuge, Kanon, Sonate) und offenbart in diesen Formen einen Gehalt, dem zwar die Bestimmtheit des Begriffs und der räumlichen Anschauung fehlt, der darum aber doch in seiner Art nicht weniger bestimmt ist als der Gehalt irgend einer anderen Kunst. Es bedarf allerdings einer gewissen musikalischen Begabung, diese Bestimmtheit als solche zu erfassen und zu verstehen. So wenig aber der Farbenblinde in koloristischen Dingen zu urteilen berufen ist, so wenig der ganz oder teilweis Unmusikalische in solchen Fragen, die seiner Einsicht verschlossen sind. Alles, was Hegel aussagt, über die angebliche Willkür und Gesetzlosigkeit der Instrumentalmusik, ist praktisch und theoretisch hinfällig und bedarf keiner Widerlegung, da es sich auf unzulängliche künstlerische Einsicht gründet (135, 137, 214). Das Gleiche gilt von Hegels Ausdrücken wie „Gedankenleere, Darstellung des leeren Ich, des Selbst ohne weiteren Inhalt, allgemeine Unbestimmtheit des Inhalts, abstrakte Subjektivität als solche" u. s. w. Hegel schwankt der Instrumentalmusik gegenüber zwischen zwei gleich unhaltbaren Extremen: dem Ausdruck eines nach Begriff und Anschauung bestimmten Gehaltes einerseits und dem blossen Formspiel andererseits (142, 143, 186, 213), während die Wahrheit in der Mitte liegt, d. h. die wirkliche Bestimmtheit des durch Instrumentalmusik übermittelten Gehaltes ebensoweit entfernt ist von derjenigen Bestimmtheit (des Begriffs und der Anschauung), an die Hegel denkt, wie von bloss formaler Bedeutung.[6])

Noch eine andere Einseitigkeit und Uebertreibung Hegels ist richtigzustellen. Hegel betont zuerst mit Recht die Subjektivität der Musik, die nicht nur die eine Raumdimension tilge, sondern die totale Räumlichkeit überhaupt: die Musik bleibt

in ihrer Objektivität selber subjektiv, insofern sie nicht wie die bildende Kunst die Aeusserung, zu der sie sich entschliesst, für sich frei werden und zu einer in sich ruhig bestehenden Existenz kommen lässt, und dem Aeusseren nicht gestattet, als Aeusseres sich uns gegenüber ein festes Dasein anzueignen (127). Der Ton ist wohl eine Aeusserung und Aeusserlichkeit, aber eine Aeusserung, welche gerade dadurch, dass sie Aeusserlichkeit ist, sogleich sich wieder verschwinden macht. Kaum hat das Ohr sie gefasst, so ist sie verstummt (130). Das musikalische Kunstwerk geht zwar als Kunstwerk überhaupt zu einer Unterscheidung von geniessendem Subjekt und objektivem Werke fort, indem es in seinen wirklich erklingenden Tönen ein vom Inneren verschiedenes sinnliches Dasein erhält; dieser Gegensatz steigert sich aber nicht, wie in der bildenden Kunst, zu einem dauernden äusserlichen Bestehen im Raume und zur Anschaubarkeit einer für sich seienden Objektivität, sondern verflüchtigt seine reale Existenz zu einem unmittelbaren zeitlichen Vergehen derselben (148, 129).

Bei diesen richtigen Sätzen lässt es Hegel leider nicht bewenden, sondern geht zu weit, indem er im Widerspruch mit sich selbst die Subjektivität der Musik den bildenden Künsten gegenüber nicht nur als eine relative, sondern als absolute proklamiert. Er vergisst seine eigene Erkenntnis, dass der Ton, wenn ihm auch die räumliche Anschaulichkeit fehlt, doch eine gewisse Objektivität besitzt und nicht gedeutet werden kann als bloss subjektive Erscheinung. Trotzdem er selbst, wie wir eben gesehen haben, ausdrücklich hervorhebt, dass das musikalische Kunstwerk als Kunstwerk zu einer Unterscheidung von geniessendem Subjekt und objektivem Werke fortgeht, nennt er doch den Ton dem Material der bildenden Künste gegenüber „ganz abstrakt", behauptet, in der Musik sei die Objektivität aufgehoben, es finde in ihr ein völliges Zurückziehen in die Subjektivität statt (127), sie sei nur vom Innern und Subjektiven getragen (130), und bezeichnet die musikalische Ausdrucksweise als „gegenstandslose Innerlichkeit" (130) in dem Sinne, dass das Bewusstsein keinem Objekt mehr gegenüberstehe (148), das Innere vielmehr

nur mit sich zusammengehe (193). Hegel lässt also schliesslich auf musikalischem Gebiete die Unterscheidung von anschauendem Subjekt und angeschautem Objekt nicht mehr gelten (129).

Nun ist es ja gewiss richtig, dass die Musik nur für das subjektive Innere da ist (130); das Gleiche gilt aber für die anderen Künste auch, da alles Schöne, wie sich uns später noch klarer ergeben wird, nur Bewusstseinsrealität besitzt und seine Berechtigung nur erweist, indem es in ein subjektives Innere eingeht, d. h. vom Menschen erfasst und genossen wird. Es liegt kein Grund vor, das Gehör und den Ton an sich für ideeller zu halten als das Gesicht und die Farbe (128, 168). Für das musikalisch Schöne ist die sinnliche Existenz nicht weniger Grundbedingung als für alles andere Schöne auch. Die Töne gehen einen ebenso engen Zusammenhang ein mit der Bestimmtheit des Inhalts, der sich in sie hineinlegt, wie die Formen der bildenden Kunst (137, 138). Die Musik steht keineswegs „in Ansehung der vollendeten Ineinsbildung von Innerem und Aeusserem" hinter der Plastik zurück (134); sie dringt nicht „unmittelbar" durch das Ohr in das Innere des Gemüts, der Seele ein (133, 148), ist nicht Geist, Seele, die „unmittelbar für sich selbst erklingt" (193). Der seelische Gehalt aller Musik wird vielmehr ebenso mittelbar der sinnlichen Tonerscheinung entnommen wie der seelische Gehalt der Malerei dem sinnlichen Augenschein, der der Poesie dem Phantasieschein. — Diese Einsicht ist Hegel keineswegs fremd; er spricht es an anderen Orten deutlich genug aus, dass die Musik, wie alle Kunst, sich im Elemente des Sinnlichen zu bewegen habe (194). Trotzdem lässt er sich zu der einseitigen und irreführenden Auffassung verleiten, die wir soeben kennen gelernt haben, und die uns in seiner Schule wieder begegnen wird.

In zwei wichtigen Punkten hat Hegel also nicht das Richtige getroffen: er irrt, indem er die Instrumentalmusik formalistisch deutet und die Subjektivität der Musik nicht als eine relative, sondern absolute fasst. Im Ganzen gebührt seinen musikalischen Erörterungen aber Bewunderung und einer der ersten Plätze im Gebiete der gesamten Musikästhetik. Oersteds

Dialog, den wir zuvor erörterten, kam erst im Jahre 1851 an die Oeffentlichkeit. Aber wenn er auch früher bekannt geworden wäre, würden Hegels Gedanken doch immer eine unentbehrliche Ergänzung gebildet haben. Oersted weist hin auf die Vernunftgemässheit der Töne, Klänge und ihrer Verbindung durch den Künstler; bei Hegel lernen wir diesen Vernunftgehalt noch näher als einen gefühlsmässigen kennen. Indem Hegel die Musik als Kunst der subjektiven Innerlichkeit und des Gefühls bezeichnete, zugleich die dem musikalischen Gefühlsausdruck eigene Unbestimmtheit hervorhob und alles reale Gefühl ausschloss, erweiterte er die Fundamente einer einheitlich idealistischen Auffassung des musikalisch Schönen. Nach dieser Seite liegt das Schwergewicht seiner Ausführungen und eigenen Meinung. Die formalistischen Anwandlungen treten dagegen zurück, sie verlieren an Gewicht und erscheinen als ein blosses Abirren vom rechten Wege. Die fesselnde Klarheit der Darstellung und die Tiefe der Gedanken verleihen Hegels Musikästhetik dauernden Wert und machen ihre Lektüre auch heute noch zu einer Quelle der Anregung.

e) Schopenhauer.

Ebenbürtig tritt Schopenhauer als Musikästhetiker neben Hegel, ja übertrifft ihn, indem er den metaphysischen Sinn und Wert des idealen musikalischen Gehaltes noch mehr in seiner Bedeutung und Tiefe klar legt. Der erste Band der „Welt als Wille und Vorstellung" erschien im Jahre 1818. In diesem ersten Bande liegt Schopenhauers Metaphysik der Musik fertig vor; der 1844 erschienene zweite Band und die 1851 erschienenen „Parerga und Paralipomena" fügen für uns nichts wesentlich Neues mehr hinzu. Die Entstehung der Hegelschen und Schopenhauerschen Musikästhetik liegt also nur kurze Zeit auseinander. Dass auch Hegel ein bischen was von der Sache verstanden habe, konnte Schopenhauer aber nicht einsehen, dazu steckte er viel zu tief in seinen eigenen Gedanken und seinem

eigenen Systeme. Er spricht von der „miserablen Hegelei und ihrem Scharlatanismus“ (V, 457).[7]) Und doch sind beider Philosophen Gedanken über Musik im Grunde nahe verwandt, so verschiedenen Ausdruck sie auch vermöge der verschiedenen Grundlagen beider Systeme gefunden haben.

Wie Hegel bezeichnet auch Schopenhauer die Musik als Kunst des Gefühls. Denn: sie erzählt „die Geschichte des von der Besonnenheit beleuchteten Willens, dessen Abdruck in der Wirklichkeit die Reihe seiner Thaten ist; aber sie sagt mehr, sie erzählt seine geheimste Geschichte, malt jede Regung, jedes Streben, jede Bewegung des Willens, alles das, was die Vernunft unter dem weiten und negativen Begriff Gefühl zusammenfasst und nicht weiter in ihre Abstraktionen aufnehmen kann. Daher auch hat es immer geheissen, die Musik sei die Sprache des Gefühls und der Leidenschaft, so wie Worte die Sprache der Vernunft“ (I, 342, 343).

Wie Hegel erkennt aber auch Schopenhauer die dem musikalischen Gefühlsausdruck eigene Unbestimmtheit. Es sind nicht einzelne bestimmte Gefühle, die in die Musik eingehen: „sie drückt (daher) nicht diese oder jene einzelne und bestimmte Freude, diese oder jene Betrübnis oder Schmerz, oder Jubel, oder Lustigkeit oder Gemütsruhe aus; sondern die Freude, die Betrübnis, den Schmerz, das Entsetzen, den Jubel, die Lustigkeit, die Gemütsruhe selbst, gewissermassen in abstracto, das Wesentliche derselben, ohne alles Beiwerk, also auch ohne die Motive dazu“ (I, 344). —

Dabei lässt Schopenhauer nur noch die eine ausdrückliche Ergänzung vermissen, dass die Musik die Gefühle auch in solcher Allgemeinheit mit eigenen Mitteln allein nicht erschöpfend bezeichnet, wenn schon alle Gefühle in ihr eine gewisse Resonanz finden. Schon die bestimmte, unzweideutige Aussprache des Hasses, der Eifersucht, des Entsetzens, der Liebe u. s. w. liegt ausserhalb ihres Vermögens. Diese Ergänzung ist in Schopenhauers Gedanken aber schon enthalten, denn er sagt: „überall drückt die Musik nur die Quintessenz des Lebens und seiner

Vorgänge aus, nie diese selbst, deren Unterschiede daher auf jene nicht allemal einfliessen", d. h. Musik kann nicht mit Bestimmtheit auf diesen oder jenen einzelnen Vorgang dieses oder jenes bestimmte Objekt und Gefühl bezogen werden. Und „gerade diese ihr ausschliesslich eigene Allgemeinheit, bei genauester Bestimmtheit, giebt ihr den hohen Wert, welchen sie als Panakeion aller unserer Leiden hat": Ihre Allgemeinheit ist keineswegs die leere Allgemeinheit der Abstraktion, sondern ganz anderer Art und ist verbunden mit durchgängiger deutlicher Bestimmtheit (I, 345). Sie ist der der Begriffe in gewisser Hinsicht entgegengesetzt; die Begriffe enthalten nur die aus der Anschauung abstrahierten Formen, gleichsam die abgezogene äussere Schale der Dinge, sind also ganz eigentlich Abstrakta; die Musik hingegen giebt den innersten, aller Gestaltung vorhergängigen Kern oder das Herz der Dinge. In der Sprache der Scholastiker lässt sich dies Verhältnis ausdrücken, indem man sagt: die Begriffe sind die universalia post rem, die Musik giebt die universalia ante rem, die Wirklichkeit die universalia in re (I, 347). Aus dem innigen Verhältnis, welches die Musik zum wahren Wesen aller Dinge hat, ist zu erklären, dass, wenn zu irgend einer Scene, Handlung, Vorgang, Umgebung, eine passende Musik ertönt, diese uns den geheimsten Sinn derselben aufzuschliessen scheint und als der richtigste und deutlichste Kommentar dazu auftritt, freilich umsomehr, je analoger ihre Melodie dem inneren Geiste der gegebenen Erscheinung ist. Hierauf beruht es, dass man ein Gedicht als Gesang oder eine anschauliche Darstellung als Pantomime oder beides als Oper der Musik unterlegen kann (I, 346). Die Musik ist gleichsam die Seele des Dramas. Für sie sind bloss die Leidenschaften, die Willensbewegungen vorhanden, und sie sieht, wie Gott, nur die Herzen (II, 526, 527, 528). Einzelne Bilder des Menschenlebens der allgemeinen Sprache der Musik untergelegt, sind (aber) nie mit durchgängiger Notwendigkeit ihr verbunden und entsprechend, sondern stehen zu ihr nur im Verhältnis eines beliebigen Beispiels zu einem allgemeinen Begriff: sie stellen in

der Bestimmtheit der Wirklichkeit dasjenige dar, was die Musik in der Allgemeinheit blosser Form aussagt ..... die Welt der einzelnen Dinge liefert das Anschauliche, das Besondere und Individuelle, den einzelnen Fall, sowohl zur Allgemeinheit der Begriffe als zur Allgemeinheit der Melodien. Daher kommt es, dass dem, der sich dem Eindruck einer Symphonie ganz hingiebt, ist, als sähe er alle möglichen Vorgänge des Lebens und der Welt an sich vorüberziehen: dennoch kann er, wenn er sich besinnt, keine Aehnlichkeit angeben zwischen jenem Tonspiel und den Dingen, die ihm vorschwebten. Daher kommt es auch, dass eine musikalische Komposition bezogen werden kann auf verschiedene Vorstellungen und Begriffe, dass also eine und dieselbe Melodie zu mehreren, dem begrifflichen Sinne nach verschiedenen Strophen eines Liedes passt (I, 346, 347). Dass aber überhaupt eine Beziehung zwischen einer Komposition und einer anschaulichen Darstellung möglich ist, beruht darauf, dass beide nur ganz verschiedene Ausdrücke desselben inneren Wesens der Welt sind. Wenn nun im einzelnen Fall eine solche Beziehung wirklich vorhanden ist, also der Komponist die Willensregungen, welche den Kern einer Begebenheit ausmachen, in der allgemeinen Sprache der Musik auszusprechen gewusst hat, dann ist die Melodie des Liedes, die Musik der Oper ausdrucksvoll. Die vom Komponisten aufgefundene Analogie zwischen jenen beiden muss (aber) aus der unmittelbaren Erkenntnis des Wesens der Welt, seiner Vernunft unbewusst, hervorgegangen und darf nicht, mit bewusster Absichtlichkeit, durch Begriffe vermittelte Nachahmung sein, sonst spricht die Musik nicht das innere Wesen, den Willen selbst aus, sondern ahmt nur seine Erscheinung ungenügend nach (I, 347). Die Erfindung der Melodie, die Aufdeckung aller tiefsten Geheimnisse des menschlichen Willens und Empfindens in ihr, ist das Werk des Genius, dessen Wirken hier augenscheinlicher, als irgendwo, fern von aller Reflexion und bewussten Absichtlichkeit liegt und eine Inspiration heissen kann. Der Begriff ist hier, wie überall in der Kunst, unfruchtbar; der Komponist offenbart das innerste Wesen

der Welt und spricht die tiefste Weisheit aus in einer Sprache, die seine Vernunft (d. h. sein waches Bewusstsein) nicht versteht, wie eine magnetische Somnambule Aufschlüsse giebt über Dinge, von denen sie wachend keinen Begriff hat (I, 343).

Indem Schopenhauer in dieser Weise die Unbewusstheit des musikalischen Schaffens und demgemäss auch die Unbewusstheit des musikalischen Verstehens betont, nimmt er jenen wichtigen Gedanken wieder auf, den wir schon bei Oersted fanden, und bekundet so die ganze Tiefe seiner Einsicht. Selbstverständlich soll mit jenem Gleichnis nicht die bewusste Geistesthätigkeit vom musikalischen Schaffen ausgeschlossen sein, sondern nur angedeutet werden, dass die künstlerische Inspiration als solche aus dem Unbewussten stammt, sodass das künstlerische Schaffen in seiner Ganzheit ein Ineinanderwirken unbewusster und bewusster Geistesthätigkeit darstellt. Vom Schaffen des Musikers gilt das umsomehr, da der Gefühlsgehalt der Musik mehr als der ideale Gehalt anderer Künste unbewusste Elemente in sich schliesst und daher in seinem Entstehen und Verstandenwerden weiter entfernt bleibt von allem bewusst-begrifflichen Geistesleben.

Schopenhauer erkennt die symbolische Bedeutung des musikalischen Ausdrucks; er weist darauf hin, wie wunderbar es ist, dass es in der Musik ein weder physisch schmerzliches, noch auch konventionelles, dennoch sogleich ansprechendes und unverkennbares Zeichen des Schmerzes giebt: das Moll. Daraus lasse sich ermessen, wie tief die Musik im Wesen der Dinge und des Menschen gegründet (II, 536), wie innig, unendlich wahr und treffend ihre innere Beziehung zur Welt sei (I, 338). Wenn Leibniz die Musik ansah als ein exercitium arithmeticae occultum nescientis se numerare animi, so hatte er ganz Recht, sofern er nur ihre unmittelbare und äussere Bedeutung, ihre Schale, betrachtete. Wäre die Musik jedoch nichts weiter als ein unbewusstes Zählen, so müsste die Befriedigung, welche sie gewährt, der ähnlich sein, die wir beim richtigen Aufgehen eines

Rechnungsexempels empfinden, und könnte nicht jene innige Freude sein, mit der wir das tiefste Innere unseres Wesens zur Sprache gebracht sehen. Wir müssen ihr daher eine viel ernstere und tiefere, sich auf das innerste Wesen der Welt und unseres Selbst beziehende Bedeutung zuerkennen, in Hinsicht auf welche die Zahlenverhältnisse, in die sie sich auflösen lässt, sich nicht als das Bezeichnete, sondern selbst erst als das Zeichen verhalten (I, 338). Streng mathematische Richtigkeit ist für alle praktische Musik überhaupt unerreichbar: jede mögliche Musik weicht von der vollkommenen Reinheit ab (I, 350), müsste also vom bloss mathematischen Standpunkt aus verworfen werden. Die in den Konsonanzen und Dissonanzen sich realisierenden rationalen und irrationalen Zahlenverhältnisse macht die Musik nicht, wie die Arithmetik, durch Hilfe des Begriffs fasslich, sondern bringt sie zu einer ganz unmittelbaren und simultanen sinnlichen Erkenntnis. Wie Hegel weist Schopenhauer darauf hin, dass das Tonmaterial vermöge der in ihm enthaltenen unerschöpflichen Mannigfaltigkeit von Kombinationen eine unendliche Ausdrucksmöglichkeit in sich schliesst (II, 529). Wie Hegel begründet Schopenhauer ferner die Notwendigkeit der Dissonanz (II, 536), und ist sich auch darüber klar, dass die nur der Phantasie des Hörers entspringenden, ergänzenden Zuthaten aussermusikalisch und ausserästhetisch sind. Infolge der begrifflichen und vorstellungsmässigen Unbestimmtheit der Musik sieht die Phantasie des Hörers sich versucht: jene ganz unmittelbar zu uns redende, unsichtbare und doch so lebhaft bewegte Geisterwelt zu gestalten und sie mit Fleisch und Bein zu bekleiden, also allerhand Scenen des Lebens und der Natur darin zu sehen. Jedoch befördert dies, im ganzen genommen, nicht ihr Verständnis, noch ihren Genuss, giebt ihr vielmehr einen fremdartigen, willkürlichen Zusatz; daher ist es besser, sie in ihrer Unmittelbarkeit und rein aufzufassen (I, 345, II, 528).

Ebenso nachdrücklich wie Hegel betont Schopenhauer schliesslich, dass die Musik die Willensregungen oder Gefühle nicht als reale darstellt, sondern als von der Wirklichkeit ab-

gezogene, scheinhafte: das unaussprechlich Innige aller Musik, vermöge dessen sie als ein so ganz vertrautes und doch ewig fernes Paradies an uns vorüberzieht, so ganz verständlich und doch so unerklärlich ist, beruht darauf, dass sie alle Regungen unseres innersten Wesens wiedergiebt, aber ganz ohne die Wirklichkeit und fern von ihrer Qual (I, 347, 348), immer in der Allgemeinheit blosser Form, ohne den Stoff, immer nur nach dem Ansich, nicht nach der Erscheinung, gleichsam die innerste Seele derselben, ohne Körper (I, 346). Aus einer Beethovenschen Symphonie sprechen alle menschlichen Leidenschaften und Affekte: die Freude, die Trauer, die Liebe, der Hass, der Schrecken, die Hoffnung u. s. w. in zahllosen Nüancen, jedoch alle gleichsam nur in abstracto und ohne alle Besonderung; es ist ihre blosse Form ohne den Stoff, wie eine blosse Geisterwelt ohne Materie.... Wir sehen also hier die Willensbewegungen auf das Gebiet der blossen Vorstellungen hinübergespielt, als welche der ausschliessliche Schauplatz der Leistungen aller schönen Künste ist, da diese durchaus verlangen, dass der Wille selbst aus dem Spiel bleibe und wir durchweg uns als rein Erkennende verhalten. Daher dürfen die Affektionen des Willens selbst, also wirklicher Schmerz und wirkliches Behagen nicht erregt werden, sondern nur ihre Substitute, das dem Intellekt Angemessene als Bild der Befriedigung des Willens und das jenem mehr oder weniger Widerstrebende als Bild des grösseren oder geringeren Schmerzes. Nur so verursacht die Musik uns nie wirkliches Leiden, sondern bleibt auch in ihren schmerzlichsten Akkorden noch erfreulich und wir vernehmen gern in ihrer Sprache die geheime Geschichte unseres Willens und aller seiner Regungen und Strebungen, mit ihren mannigfaltigen Verzögerungen, Hemmnissen und Qualen, selbst noch in den wehmütigsten Melodien. Wo hingegen, in der Wirklichkeit und ihren Schrecken, unser Wille selbst das so Erregte und Gequälte ist, da haben wir es nicht mit Tönen und ihren Zahlenverhältnissen zu thun, sondern sind vielmehr jetzt selbst die

gespannte, gekniffene und zitternde Saite (II, 528, 529, 530). Der Genuss alles Schönen, der Trost, den die Kunst gewährt . . . beruht darauf, dass das Ansich des Lebens, der Wille, das Dasein selbst, ein stetes Leiden und teils jämmerlich, teils schrecklich ist; dasselbe hingegen als Vorstellung allein, rein angeschaut oder durch die Kunst wiederholt, frei von Qual, ein bedeutsames Schauspiel gewährt (I, 351).

Bei dieser tiefsinnigen Auffassung ist Schopenhauer leider nicht stehen geblieben. Es genügte ihm nicht, die Musik hochgepriesen zu haben, er wollte ihr noch eine Ausnahmestellung sichern vor allen anderen Künsten. Es führt uns das hinüber zu derjenigen Seite seiner Musikästhetik, die er selbst für die originellste und wichtigste hielt und die auch die meiste Aufmerksamkeit erregte.

Wie Oersteds Deutung der Musik, auf die hier zurückverwiesen werden muss, ruht Schopenhauers ganze Philosophie des Schönen auf der Erkenntnis, dass die Idee, oder, wie er selbst im Anschluss an Plato sagt, die Ideen, das allein eigentlich Wesentliche der Welt sind, der wahre Gehalt und das Bleibende aller Erscheinung (I, 248, 251). Nicht die uns vorschwebende räumliche Gestalt ist die Idee, sondern der Ausdruck, die reine Bedeutung derselben, ihr innerstes Wesen, das sich uns aufschliesst und uns anspricht (I, 282). Die Erkenntnisart aber, die die Ideen betrachtet und erfasst, ist die Kunst: der einzige Ursprung der Kunst ist die Erkenntnis der Ideen, ihr einziges Ziel Mitteilung dieser Erkenntnis (I, 251). Objekt der ästhetischen Betrachtungsweise ist nicht das einzelne Ding, sondern die in demselben zur Offenbarung strebende Idee (I, 281). Das Wesen des (künstlerischen) Genius besteht in der Fähigkeit der reinen Kontemplation, d. h. der Auffassung von Ideen (I, 252, 253, 254). Der Genius sucht nur den Inhalt der Erscheinung, die sich darin aussprechende Idee, auf (I, 256). Und wenn das Absehen von allen realen Interessen die subjektive Seite des ästhetischen Verhaltens ist, so ist dessen objektive Seite die

intuitive Auffassung der (Platonischen) Idee (I, 269). — Also charakterisiert Schopenhauer das Wesen alles Schönen und aller Kunst. Nur die Musik soll eine Ausnahme machen. Sie allein soll nicht, wie alle anderen Künste, den Willen mittelbar abbilden, nämlich mittelst der Ideen, sondern die Ideen übergehen und ein unmittelbares Abbild des Willens selbst sein (I, 339, 340, 346, 348, II, 525), ein so unmittelbares Abbild des ganzen Willens wie die Welt, ja wie die Ideen (I, 340, 345). Und aus diesem Verhältnis soll der Musik eine bevorzugte Ausnahmestellung erwachsen: sie allein rede vom Wesen, die anderen Künste nur vom Schatten (I, 340); zu allem Physischen der Welt stelle sie das Metaphysische, zu aller Erscheinung das Ding an sich dar; demnach könne man die Welt ebensowohl verkörperte Musik als verkörperten Willen nennen (I, 346).

Schopenhauer wurde dessen nicht inne, dass gerade diese Seite seiner Auffassung, der er selbst die grösste Bedeutung beimass, auf Selbsttäuschung beruht und im Widerspruch steht mit dem berechtigten Kern seiner eigenen Lehre; ja, dass er die Musik, indem er sie solchermassen vor allem anderen Schönen auszeichnen wollte, geradezu aus der Reihe der Künste strich.

Um das ganz zu verstehen, müssen wir noch genauer das Verhältnis der Idee zum Willen ins Auge fassen, wie es sich bei Schopenhauer darstellt. Die Auskunft, die Schopenhauer selbst über dies Verhältnis giebt, ist nicht widerspruchslos. Die Ideen sind ihm, wie wir gesehen haben, das allein Wesentliche der Erscheinung, das im Kunstwerk ausgedrückt und erfasst wird. Zugleich bezeichnet er aber mit Plato die Ideen als die Urformen aller Einzeldinge, die nur Nachbilder oder Schattenbilder der Ideen seien. Den Ideen komme weder Vielheit, noch Entstehen und Vergehen zu, sie seien ausser Zeit, Raum und Kausalität (I, 236); sie stehen als die alleinige, unmittelbare Objektität des Dinges an sich oder Willens zwischen den Erscheinungen und dem Ding an sich oder Willen (I, 240), welch letzterer das Ansich der Idee sei und von ihr vollkommen objektiviert werde (I, 246).

Einerseits bedingt also nach Schopenhauer die Idee den idealen Gehalt der Erscheinung, andererseits soll sie zwischen Ding an sich und Erscheinung stehen als vollkommene Objektivation des ersteren, d. h. des Willens.

Dem gegenüber muss darauf hingewiesen werden, dass die Idee gerade vom Standpunkt Schopenhauers aus überhaupt nicht gedacht werden kann als zwischen Ding an sich und Erscheinung stehend, so dass der Wille das Ansich der Idee genannt werden dürfte. Der Schopenhauersche Wille an sich ist leer und unvernünftig, blosser blinder Drang, von dem nicht abzusehen ist, wie er sich als Idee objektivieren könnte. Die Lösung ist nur dann gegeben, wenn man die Idee oder die Ideen als gleichberechtigten metaphysischen Faktor neben den Willen stellt, der durch sie erst seine Richtung, sein Ziel, seinen idealen Inhalt erhält. Dann führen die Ideen nicht länger ein ungreifbares und unfassbares Dasein zwischen Ding an sich und Erscheinung, sondern stehen in Einheit mit dem Willen, der sie realisiert. Die Platonischen Ideen als gespenstische Zwischenglieder zwischen dem Ansich der Welt und den Erscheinungen kann die Musik also nicht überspringen aus dem einfachen Grunde, weil sie nicht existieren. Uebersprünge die Musik aber die Idee im Sinne der modernen Philosophie, also den die Leerheit des absoluten Wollens erfüllenden metaphysischen Gehalt, so wäre sie gerade nach Schopenhauers eigenen Voraussetzungen überhaupt nicht Kunst. Die innere Beziehung der Musik zur Welt ist ganz so tief, so innig, so unendlich wahr und richtig treffend, wie Schopenhauer meint. Aber nicht, weil die Musik die Idee überspringt, sondern im Gegenteil, weil sie sie einschliesst. Ohne die in der Musik und erscheinenden Welt sich gleichermassen offenbarende Idee wäre eine innere, ideale Beziehung beider Gebiete gar nicht möglich.

Es könnte also nur davon die Rede sein, dass die Musik dem Absoluten als der Einheit von absolutem Wollen und absoluter Idee näher stünde als andere Künste. Es liegt aber nichts vor, was diese Annahme rechtfertigen könnte. Die Musik

ist wie alle Kunst und wie alles Schöne überhaupt an die Sinnlichkeit gebunden; sie offenbart die Idee im Sinnenschein, im Klangbild, wie die Poesie im Phantasieschein, die bildende Kunst im Augen- oder Formenschein. Sie erzählt nicht mehr vom „Wesen" als die anderen Künste, sie erzählt nur etwas anderes. Die Musik der gesamten erscheinenden Welt oder Natur an die Seite zu stellen als gleichwertigen Ausdruck derselben Sache (I, 345), geht um deswillen nicht an, da ja die Musik die erscheinende Welt, die Sinnlichkeit, zur Voraussetzung hat, folglich selbst einen Teil der erscheinenden Welt bildet. Damit wird auch die Behauptung hinfällig, dass die Musik gewissermassen doch bestehen könnte, auch wenn die Welt gar nicht da wäre (I, 340). Es ist eine Uebertreibung, die Musik das Metaphysische zu allem Physischen der Welt zu nennen, das Ding an sich zu aller Erscheinung, oder zu behaupten, die Welt sei ebensowohl verkörperte Musik als verkörperter Wille (I, 346). Insofern in der Musik wie in aller Kunst das ideale Wesen der Welt sich offenbart, würde gewiss eine vollkommen richtige, vollständige und in das Einzelne gehende Erklärung ihres Gehaltes, also eine ausführliche Wiederholung dessen, was sie ausdrückt, in Begriffen, sofort auch die wahre Philosophie sein (I, 348), da es ja Aufgabe der Philosophie ist, das Wesen der Welt zu ergründen. Dies Verhältnis lässt sich aber auch auf die andern Künste übertragen, da sich in ihnen gleicherweise die Idee offenbart und daher eine völlige Erklärung ihres geistigen Gehaltes einer Erkenntnis der Idee gleichkäme. Nur in diesem Sinn, also insofern in der Musik wie in allem Schönen die Idee ahnend erfasst und nicht, wie in der Philosophie, in Begriffen gedacht wird, kann man mit Schopenhauer sagen: Musica est exercitium metaphysices occultum nescientis se philosophari animi (I, 348). Der Vergleichspunkt zwischen der Musik und der Welt liegt, wie Schopenhauer sagt, tief verborgen (I, 338). Den Grund dessen werden wir aber in dem Umstande sehen müssen, dass die Musik kein natürliches Vorbild besitzt, ihre Gebilde vielmehr aus eigener Kraft, nach eigenen Gesetzen erzeugt, sodass keine

äussere Aehnlichkeit und Beziehung zu Erscheinungen anderer Gebiete besteht, sondern nur eine innere, ideale, die sich überdies mehr auf unbewusste, als bewusste Elemente gründet und daher doppelt dunkel bleibt. Nur in diesem Sinne dürfen wir wiederum mit Schopenhauer sagen, dass die Musik „von der erscheinenden Welt ganz unabhängig" sei (I, 340). — Dass die Musik stärker, schneller, notwendiger, unfehlbarer wirkt als andere Künste (I, 338), hat seinen Grund nicht allein in der Beschaffenheit ihres seelischen Gehaltes, sondern in der ihres sinnlichen Materials, das unmittelbarer die Nerven erregt, als das anderer Künste und so der idealen Wirkung gleichsam die Wege ebnet. — So sehr hat Schopenhauer sich in seinen Gedanken verrannt, dass er von dem der Musik „wesentlichen Ernste" spricht, da ihr Objekt, der Wille, das Allerernsteste sei, wovon alles abhänge (I, 348, II, 528). Er vergisst seiner Theorie zuliebe die unendliche Heiterkeit, die uns in so vielen musikalischen Werken entgegentritt, vor allem auch in den Kompositionen Rossinis, den Schopenhauer ja so sehr schätzte.

Darin behält Schopenhauer recht, dass die Musik den Willen in gewissem Sinn abbildet; aber nicht den Willen als Wesen oder Ding an sich, sondern als empirisches, zeitliches, individuelles Wollen und Fühlen. Indem Schopenhauer die Musik als Kunst des Gefühls behandelt, hebt er, ohne dessen selbst inne zu werden, seine eigene metaphysische Deutung auf, denn das empirische Wollen und Fühlen schliesst die Idee, die Vorstellung, nicht aus, sondern ein. Aber selbst das empirische, zeitliche Wollen ist nach Schopenhauers eigener Lehre als reales von der Musik, wie von aller Kunst, ausgeschlossen; der musikalische Ausdruck bietet es nur im Bild, im Sinnenschein. Folglich bildet der Wille als solcher in keinerlei Form den Inhalt oder Gehalt der Musik: der metaphysische Wille nicht, da er der Idee bedarf, um sich als Schönes zu realisieren, der empirische Wille nicht, da seine Realität allsogleich die Scheinhaftigkeit und damit die Grundbedingung alles ästhetischen Verhaltens zerstören würde.[8])

Schopenhauers Metaphysik der Musik ruht somit auf einer dreifach falschen Voraussetzung: weder stehen zwischen Ding an sich und Erscheinung die Ideen, noch überspringt die Musik die Idee, noch besitzt sie die Möglichkeit, dem Ansich der Welt näher zu kommen, als die anderen Künste. — Zu diesen metaphysischen Uebertreibungen gesellen sich bei Schopenhauer noch Irrtümer und Einseitigkeiten anderer Art, die seiner Musikästhetik zum Schaden gereichen. Vom Wesen der Vokalmusik und dramatischen Musik hat Schopenhauer eine falsche Vorstellung, da er in den Worten „nur eine fremde Zugabe von untergeordnetem Werte" erblickt, der Musik eine von den Worten und Bühnenvorgängen „völlig unabhängige, gesonderte, gleichsam abstrakte Existenz" zuerkennt, sie auch ohne diese Verbindung für vollkommen wirksam hält (II, 526, 527), ja, es als einen Vorzug erachtet, wenn sie der Worte garnicht bedürfe und auch im rein instrumentalen Vortrag ihre volle Wirkung thue (I, 345, V, 456).

Darum kann sich Schopenhauer nicht mit Gluck befreunden, der die Musik „ganz zum Knechte schlechter Poesie" gemacht habe, weshalb denn auch seine Opernmusik ohne die Worte gar nicht geniessbar sei (V, 459). Nach Schopenhauer sollte der Text in der Oper nie seine „untergeordnete" Stellung verlassen (I, 345). Ihm würde es passender scheinen, dass der Text zur Musik gedichtet werde, als dass man die Musik zum Texte komponiere. Doch gesteht er auch der üblichen Methode gewisse Vorzüge zu (II, 527). Die Oper solle nie länger als zwei Stunden dauern, denn sie sei ja doch nur „eine unmusikalische Erfindung zu Gunsten unmusikalischer Geister, als bei welchen die Musik erst eingeschwärzt werden muss durch ein ihr fremdes Medium, also etwa als Begleitung einer breit ausgesponnenen faden Liebesgeschichte und ihrer poetischen Wassersuppen" (V, 459). Unterschiede der musikalischen Charakteristik räumt Schopenhauer nicht ein; er ist der Meinung, dass die Musik in gleicher Weise den Streit zwischen Agamemnon und Achill, wie den Zwist einer Bürgerfamilie ausdrücke und erblickt in dieser

vermeintlichen „Indifferenz gegen alles Materielle der Vorgänge" eine neue Bewährung ihrer höheren Wesenheit (II, 527). Schopenhauer ist auch ein Gegner aller Tonmalerei, „wenn gleich Haydn und Beethoven sich zu ihr verirrt haben" (V, 455, I, 347). Er will es ferner nicht wahr haben, dass die Musik jemals gemein werde, glaubt vielmehr, dass sie auch bei den lächerlichsten Possen der komischen Oper in ihrer „wesentlichen Schönheit, Reinheit und Erhabenheit" verharre (II, 528). Die Operetten- und Tingeltangelmusik der neuesten Zeit hätte den Philosophen vermutlich eines anderen belehrt.

Von der technischen Beschaffenheit musikalischer Werke hatte Schopenhauer keine Ahnung. Er pflegte zwar, wie E. O. Lindner berichtet, bis ins hohe Alter täglich auf der Flöte zu blasen, kannte die Tonkunst selbst aber theoretisch nur aus dem Logierschen Handbuch: „weiter bin ich nicht gekommen", sagte er einst zu Lindner.[8]) Er glaubt, dass auf einen Basston nur solche Töne treffen dürfen, die als Obertöne in ihm enthalten sind, dass der Bass sich nur in grossen Stufen bewege, nie um einen Ton (I, 340, 341) und dass er von den anderen Stimmen mindestens um eine Oktave entfernt bleiben müsse (II, 525). Als berechtigt lässt Schopenhauer nur Sopran- und Altarien gelten, Tenor- und Bassarien hält er für widernatürlich (II, 531, V, 459, 460). Auf diese und ähnliche schiefe Voraussetzungen gründet er ebenso schiefe Analogien. Bass, Tenor, Alt und Sopran setzt er in Parallele mit dem Mineralreich, Pflanzenreich, Tierreich und dem Menschen (II, 525, I, 340, 341, 342); unreine Misstöne vergleicht er mit monströsen Missgeburten zwischen zwei Tierspezies oder zwischen Mensch und Tier (I, 341), die Modulationen aus einer Tonart in die andere mit dem Tod „sofern in ihm das Individuum endet" (I, 344), Allegro in Moll macht auf ihn den Eindruck, als ob einer tanze, während ihn der Schuh drückt (II, 536).

Wir wollen jedoch dem billigen Vergnügen entsagen, diesen Naivetäten des grossen Denkers weiter nachzugehen; wir dürfen nicht vergessen, dass ihnen das tiefste Verständnis die Wage

hält. Im Gegensatz zu Hegel erkennt Schopenhauer die ganze Bedeutung der Instrumentalmusik, die allein ihm als die reine, wahre Musik gilt: am freiesten bewege die Musik sich in der Symphonie, „ihrem schönsten Tummelplatz, auf welchem sie ihre Saturnalien feiert". Demgemäss hebt Schopenhauer hervor, dass die Musik, „als die mächtigste aller Künste, für sich allein den für sie empfänglichen Geist vollkommen auszufüllen vermag; ja, ihre höchsten Produktionen, um gehörig aufgefasst und genossen zu werden, den ganzen, ungeteilten und unzerstreuten Geist verlangen, damit er sich ihnen hingebe und sich in sie versenke, um ihre so unglaublich innige Sprache ganz zu verstehen" (V, 456, 457). Dieser Erkenntnis steht zwar, wie wir gesehen haben, die Einseitigkeit gegenüber, dass Schopenhauer die Vokalmusik und dramatische Musik nicht in ihrer wahren Bedeutung würdigt. Es spricht aber auch aus seinen Urteilen über die „grosse" Oper und das Ballett die Einsicht in wirklich vorhandene Missstände und Verirrungen und eine wohlthuend ehrliche Entrüstung darüber (V, 457, 458). Der Fehler liegt nur darin, dass Schopenhauer der Gattung als solcher zur Last legt, was als ein zeitweises Abschweifen vom rechten Wege hätte verstanden werden müssen.

Zusammenfassend dürfen wir sagen, dass Schopenhauer noch mehr selbst als Hegel den idealen Gehalt der Musik in seiner ganzen Tiefe und Bedeutung erfasst und klargelegt hat. Er ist in der Begeisterung für seine Lieblingskunst zwar zu weit gegangen, indem er sein Prinzip dermassen überspannte, dass die Musik schliesslich gerade durch ihn des idealen Gehaltes beraubt erscheint. Diese Einseitigkeit und Uebertreibung hat, namentlich in Musikerköpfen, viel Verwirrung erzeugt und erzeugt sie noch. Sie tritt aber zurück an Gewicht gegenüber den unersetzlichen Diensten, die Schopenhauers trotz alledem so tiefsinnige Spekulation der philosophischen Ergründung der Musik geleistet hat, und vermöge deren er einer der grössten Musikästhetiker aller Zeiten heissen muss.

Hegel und Schopenhauer wurden als Musikästhetiker von keinem ihrer unmittelbaren Nachfolger erreicht, geschweige denn übertroffen, auch nicht von dem wenig gekannten **K. F. E. Trahndorff** (1782—1863), dem E. v. Hartmann in der gesamten Geschichte der Aesthetik den zweiten Platz unmittelbar neben Hegel einräumt.[9]) Trahndorff war Professor am Joachimsthalschen Gymnasium in Berlin; seine „Aesthetik oder Lehre von der Weltanschauung und Kunst" erschien im Jahre 1827. Die der Musik gewidmeten Partien stehen an fesselnder Klarheit den Auseinandersetzungen Hegels und Schopenhauers erheblich nach und können heute nur noch mit einiger Ueberwindung gelesen werden. Wir begnügen uns damit, wenige wichtige Punkte herauszugreifen. Trahndorff erkennt zwar die Loslösung des musikalischen Ausdrucks vom Ausdruck der realen Freuden und Leiden, die Freiheit „von dem Bedürfnis", wodurch allein „die Möglichkeit einer Darstellung der Form des Universums" in den Tönen gegeben ist (I, 199), macht sich aber andererseits, wie Kant, doch nicht ganz frei von der naturalistischen Deutung der Musik als einer „Sprache der Affekte". Er glaubt, dass in der Musik „die ursprüngliche Bedeutung des Lautes als unwillkürlichen Ausdruckes der Lust und des Schmerzes für sich festgehalten und ausgebildet" werden müsse, während in der Wortsprache diese ursprüngliche Bedeutung untergehe, so dass hier „nicht mehr von einer Bedeutung zunächst für das Gefühl, ... sondern von einer Bedeutung zunächst für den Verstand" die Rede sei (II, 142, 143). Wir werden den gleichen Gedanken später bei Hausegger und Riemann wieder begegnen und dann auch näher darauf eingehen. Wir haben aber schon bei Kant erwähnt, dass der musikalische Ausdruck keineswegs auf die Bedeutung von Naturlauten zurückgeführt werden kann; daher ist eine Entgegensetzung von Sprache und Musik in Trahndorffs Sinn unhaltbar. Nicht Naturlaute des Gefühls vernehmen wir in der Musik — im Gegenteil, die Musik entfernt sich vom unwillkürlichen Ausdruck der Affekte, also von der Interjektion, erheblich weiter als die Sprache.

Von Wichtigkeit ist, dass Trahndorff, wie vor ihm schon der Schellingianer G. A. F. Ast, in seinem „System der Kunstlehre", 1805, das Streben der Künste nach Vereinigung im „Gesamt-Kunstwerke" erwähnt und dieses Streben als ein alle Künste umfassendes, der Einheit ihres inneren Lebens entspringendes, bezeichnet (II, 312). Beeinträchtigt wird diese Einsicht nur dadurch, dass Trahndorff, wie nach ihm Weisse, glaubt, dass die Musik im dramatischen Gebiete keinen tragischen Ausgang gestatte: „Es scheint dies in ihrem innersten Wesen als Ausdruck des Kampfes der Form (Idee) mit dem Dasein begründet zu sein, da bekanntlich in der Musik keine Dissonanz unaufgelöst bleiben darf" (II, 212).

Viel mehr praktische musikalische Fähigkeiten und Begabung als Hegel und Schopenhauer besass **K. Chr. Fr. Krause** (1781—1832), der ein tüchtiger Musiker und Musikkenner war. Es fehlte Krause dabei keineswegs an Einsicht in das Wesen der musikalischen Kunst, doch geht auch seine Theorie im Prinzip nicht über die Hegels und Schopenhauers hinaus, sodass wir uns wiederum damit begnügen dürfen, einige wertvolle Andeutungen hier als Ergänzung anzufügen. Krauses „Vorlesungen über Aesthetik" wurden von ihm im Winter 1828/29 in Göttingen gehalten, aber erst 1882 von Hohlfeld und Wünsche herausgegeben. Auch Krauses Schrift „Zur Theorie der Musik" wurde erst im Jahre 1894 aus dem handschriftlichen Nachlass von R. Vetter veröffentlicht.[10]).

Als die Idee der Tonkunst bezeichnet Krause: schöne Darstellung des menschlichen Gemütslebens in der Welt des Tones (V, 214). Zugleich weist er aber darauf hin, dass sich die Musik mittelbar wesentlich auch auf das intellektuelle Leben des Geistes bezieht, auf sein Schauen, Erkennen, Denken: „Die ganz bestimmten Anschauungen und Gedanken spiegeln sich auch noch ab in der Schilderung des schönen Gemütslebens durch Töne" (V, 215, 216), und nur aus diesem, von Krause richtig erkannten Grunde ist die musikalische Komposition von Dich-

heit" (27). Das moderne Ideal ist „ohne besondere, wirkliche Gestaltung, deren unbegrenzte Möglichkeit nur von ihm eingeschlossen wird, eben jenes reine, die spekulative Idee und mit dieser die Totalität des Weltbewusstseins unmittelbar gegenwärtig, wenngleich aufgehoben in sich tragende Selbstbewusstsein der idealen Schönheit" (55—56). Das endliche und zeitliche Geistesleben ist dem Ideal nicht äusserlich, „sondern in dem allgemeinen und abgezogenen Begriffe der Idealschönheit als eines absolut Geistigen aufgehoben oder verborgen" (68).

Wir werden nicht umhin können, zuzugeben, dass in diesen und ähnlichen, so abstrakt gehaltenen und fürs erste Lesen schwer verständlichen Sätzen Weisses doch eine nicht gewöhnliche Erkenntnis des idealen musikalischen Gehaltes gegeben ist mit seiner Allgemeinheit, die zugleich auf eine geheimnisvolle Art eine innere Beziehung zu allem menschlichen und aussermenschlichen Leben in sich schliesst. — Weisse durchschaut die Unzulänglichkeit des unbewussten Zählens, betont aber zugleich, dass die musikalische Begabung mehr als jede andere künstlerische „in der Gestalt des Instinktes" auftritt, d. h. sich weiter entfernt von aller bewussten intellektuellen Thätigkeit (29). Weisse kennt ferner das die musikalische Schönheit bedingende Ineinander rationaler und irrationaler Verhältnisse (30—33, 38—39, 49), die Untrennbarkeit von Harmonie und Rhythmus einerseits (33), Harmonie und Melodie andererseits (41). In vortrefflicher Weise charakterisiert er die Notwendigkeit der Dissonanz (39—40, 45—46), die Ueberlegenheit der in tieferen harmonischen Verhältnissen begründeten musikalischen Schönheit über die blosse Gefälligkeit der melodischen Kontur (47—48), die mit der Steigerung und Vermehrung der Ausdrucksmittel Hand in Hand gehende und dadurch bedingte Vertiefung des geistigen Gehaltes (44—45) und die notwendige Differenzierung der im Gesamtkunstwerk der Alten verbundenen Einzelkünste (46—47); dem kontrapunktischen Studium weist er dieselbe Stelle an, die in den bildenden Künsten das Studium des natürlichen Vorbilds einnimmt (42, 48).

Im Gegensatz zu Hegel versteht Weisse die Bedeutung der Instrumentalmusik, die ihm als die eigentliche, reine Musik gilt: „die Instrumentalmusik ist (demnach) das reine und unmittelbare Dasein des von aller besonderen Gestaltung freien, absoluten oder modernen Ideals" (§ 15, S. 49, 54—55). Beethoven ist für Weisse der grösste aller bisherigen Meister der Musik und die C-moll-Symphonie Beethovens grösstes Werk (S. 57, Anmerkung). Weniger einsichtig zeigt sich Weisse Rossini gegenüber, dessen Kompositionen er nicht bloss künstlerische Wert- und Gehaltlosigkeit beimisst, sondern geradezu positive, bösartige Hässlichkeit (59, Anmerkung).

Mit Bestimmtheit tritt Weisse aller naturalistischen Auffassung der Musik entgegen: in der Instrumentalmusik werden die Töne nicht als Naturlaute gebraucht, gelten nicht als natürliche Klänge (51, 66); die Instrumentalmusik ist auch nicht Ausdruck subjektiver Gefühle und Leidenschaften und kann noch weniger als irgend eine andere Kunst aus der Nachahmung von Gegenständen der Natur oder des Geisteslebens erklärt werden, „da die Töne der Instrumente den Lauten der Natur, weit entfernt, sich ihnen anzunähern, vielmehr absichtlich sich entfremden, eine Nachahmung der menschlichen Stimme aber, da diese hier selbst als künstlerisches Element gilt, Nachahmung der einen Kunst durch die andere sein, und also die Instrumentalmusik .... ihrer Bedeutung als selbständige Kunst berauben würde. Indem daher diese Gestalt der Tonkunst in diese ihre Würde eingesetzt .... wird: so wird hiermit von der Kunst selbst ausgesprochen, dass sie ein von jenen Einzelheiten, in deren Gestalten sie weiterhin sich kleidet, unabhängiges und sich durch sich selbst Dasein und Gestalt Gebendes ist" (53—54). Da Weisse sich klar ist über die unendliche innere Beziehung des in aller Musik sich offenbarenden idealen Gehaltes zur aussermusikalischen Welt, so kennt er die der Instrumentalmusik eigene Bestimmtheit (55—56) und macht auch darauf aufmerksam, dass der Musik die Charakteristik des Unedlen und Immoralischen in ihrer Sphäre nicht ganz verschlossen bleibt (58).

Neben der Instrumentalmusik erwähnt Weisse in Folge der Schablone seiner dialektischen Dreiteilung nur noch den Gesang (d. h. die Vokalmusik) und die dramatische Musik. Er charakterisiert diese Gebiete aber vielfach schief und sieht sich dadurch genötigt, seine Auffassung durch abstrakte Konstruktionen vor sich und Anderen zu rechtfertigen. Darin erweist er zwar seine Einsicht, dass er vor einer naturalistischen Vermengung des Gesangs mit dem unmittelbaren, natürlichen Ausdruck der Gefühle und Affekte warnt (69, 70, 77); indem er aber andererseits das eigentliche, künstlerische Wesen der Vokalmusik als ein religiöses fasst, es in die Anrufung der Gottheit oder in den Gottesdienst verlegt (71), kann er nicht zu einer unparteiischen Würdigung gelangen und muss u. a. behaupten, dass „für die feinsten und zartesten lyrischen Gedichte, indem sie in eine, wenn auch an sich untadelhafte Melodie gesetzt werden, meist das Beste und Eigentümlichste ihrer Gedanken verloren gehe", und die Musik, während sie sonst das Irdische verkläre, hier umgekehrt das Aetherische zur Erde herabzuziehen scheine (78).

Das Prinzip der Nachahmung erweist sich als unzulänglich wie in der Instrumentalmusik, so auch in der Oper: „eine Nachahmung in Tönen würde unstreitig eine weit gewaltsamere sein, als eine Nachahmung in gesprochenen Worten, ... das Moment des Nachahmens oder Nachbildens der realen Erscheinung ... fehlt hier ganz", nur als „idealer Schein" kann die musikdramatische Handlung verstanden werden (87, 88, 98). — Treffende Bemerkungen widmet Weisse ferner der Fähigkeit der Musik, Charaktere zu schaffen (90) und der tragischen Handlung in ihren Verwickelungen und Kämpfen zu folgen (91, 92). Leider bricht er diesen Bemerkungen aber selbst wieder die Spitze ab, da er die charakterisierende Kraft der dramatischen Musik schliesslich doch niedriger bewertet als die anderer Künste (90) und auch, wie schon Trahndorff, den Ausdruck echter und ganzer Tragik der Musik nicht gegeben glaubt. Selbst das grösste aller dramatisch-musikalischen Kunstwerke

dieser Art, Mozarts Don Juan, habe ungeachtet der verschiedenen Versuche zu keinem befriedigenden Schlusse kommen können. Es liege daher vollkommen in dem Begriff der Oper begründet, dass es Dichter und Komponist „für Pflicht achten, sowohl ernste, als auch scherzhafte Handlungen mit einem heitern und glücklichen Ausgange zu krönen und die durch die Widersprüche des Endlichen geängsteten Gemüter zu beruhigen" (95).

Die richtige Erkenntnis, dass die mimische Darstellung in der Oper sich der Musik einzufügen habe, überspannt Weisse zu der kuriosen Forderung, dass sie zum mimischen Tanze werden müsse (100—103). Auch von der Aufgabe der übrigen Künste im Gesamtkunstwerk hat Weisse eine falsche Vorstellung: den Text der dramatischen Handlung lässt er nicht eigentlich als Poesie gelten, die Dekorationsmalerei ist ihm nur ein „roher Anfang" der bildenden Kunst, nur „eitler Flitterstaat und Schaugepränge" (97, 99), indem er glaubt, dass diese Gebrechen durch das Wesen der Oper bedingt seien. — Angesichts dieser Theorien eines so kunstverständigen und kunstbegeisterten Mannes, der, ähnlich wie Schopenhauer, die Unvollkommenheiten seiner Zeit dem Musikdrama als solchen zur Last legt, tritt die Bedeutung der künstlerischen That Richard Wagners in das rechte Licht.

Der Vollständigkeit halber seien hier noch **Schleiermachers** „Vorlesungen über die Aesthetik" erwähnt, die in ihren Anfängen auf das Jahr 1819 zurückgehen, aber erst im Wintersemester 1832/33 die jetzige Gestalt gewannen und 1842 von Carl Lommatzsch aus des Verfassers handschriftlichem Nachlass und aus nachgeschriebenen Heften veröffentlicht wurden (III. Abteilung, 7. Band der sämtlichen Werke). In dem der Musik gewidmeten Abschnitt (S. 366—429) fehlt es zwar nicht an einzelnen guten Ansätzen und Andeutungen; das Ganze ist aber keine erquickliche Lektüre und verläuft sozusagen im Sande, da Schleiermacher für seine an sich richtige Problemstellung und mehrfach die Erwartung spannenden Anläufe keinen einigermassen

befriedigenden Abschluss findet und die ganze Ausdrucksweise recht verschwommen bleibt. In Anbetracht des uns noch bevorstehenden reichlichen Materials können wir daher auf ein näheres Eingehen verzichten. — Als Kuriosum und als Beweis dessen, wie wenig solche ästhetische Werke gelesen werden, möchte ich erwähnen, dass das mir von einer der grössten öffentlichen Bibliotheken Deutschlands zur Verfügung gestellte Exemplar der Schleiermacherschen Aesthetik noch nicht einmal ganz aufgeschnitten war, demnach vermutlich seit nahezu 60 Jahren unbenützt gestanden und in mir jedenfalls den ersten musikalischen Leser gefunden hat.

Dem protestantischen Theologen Schleiermacher stellen wir den katholischen Priester **Martin Deutinger** (1815—64) an die Seite, der Professor an der Münchener Universität und, nach E. v. Hartmanns Urteil, der hervorragendste katholische Philosoph des 19. Jahrhunderts war. Deutinger behandelt die Musik im 4. Bande seines Werkes „Grundlinien einer positiven Philosophie als vorläufiger Versuch einer Zurückführung aller Theile der Philosophie auf christliche Principien", 1845. Er überholt als Musikästhetiker zwar seine grösseren Vorgänger nicht, verdient aber doch Erwähnung, da er die eigentliche Bedeutung des musikalisch Schönen, die Abkehr vom bestimmten, bewussten Geistesleben erkennt. Die Musik ist ihm noch nicht Sprache des Geistes, sondern Sprache der Seele: „Alles, was den Menschen aufregt, und seines Lebens Grund ertönen lässt, ohne doch dem bestimmten persönlichen Bewusstsein anzugehören, ja dieses erst vorbereitet, das gehört dem Reiche der Musik an. Die Wärme der Empfindung, ohne die keine subjektive Bestimmung lebendigen Gehalt hat, ruht in ihr. Wo das Leben wogt und wallt, ohne sich selbst Rechenschaft über seine Aufregung geben zu können, da herrscht der Ton. Alles tief Empfundene und noch nicht zum Geiste Versammelte kann man wohl singen, aber nicht sagen. Es ist etwas Weibliches, allgemein Fühlendes, und daher dem per-

sönlichen Bewusstsein Entfremdetes im Reiche der Töne. Der viel reflektierende Denker ist daher meistens wenig geübt in der Musik, weil es dem persönlich messenden Geiste widerspricht, im unbestimmten Reiche der Empfindung bloss unbewusst zu weben und zu schweben . . . Dagegen sind menschlich-seelische Zustände, in denen aus dem allgemeinen Grunde die Schwingung der Lebensthätigkeit hervorbricht, so recht das Eigentum und die Gewalt der Töne" (443—444).

Deutinger geht in der Hervorhebung der die Musik charakterisierenden unbewussten Elemente aber noch einen Schritt weiter: „Diese unbegreifliche Macht der Töne," sagt er, „hat ihren Grund gerade in der seelischen Potenz derselben. Wie die Seele in der Allgemeinheit und Universalität ihres Lebens im Traume und im magnetischen Hellschlafe das Unbegreifliche, jede individuelle Kraft weit hinter sich zurücklassende, ja die individuellen Gesetze der Leiblichkeit oft geradezu Aufhebende im Leben erscheinen lässt, so wird auch die Rückwirkung des Tones auf die Seele häufig ans Wunderbare grenzende Erscheinungen haben hervorbringen können, besonders zu einer Zeit und bei Menschen, wo der seelische Lebensgrund noch in einer ausgedehnteren Ueberwiegenheit vorherrschend sein konnte" (445). — Es ist nicht zu verkennen, dass Deutinger durch diese Wendung an Schopenhauer erinnert, der ja auch das Schaffen des Komponisten vergleicht mit dem Hellsehen einer Somnambule. Während bei Schopenhauer aber trotzdem das Recht und die Funktion des wachen Bewusstseins im Akte des musikalischen Schaffens und Verstehens gewahrt bleibt, gewinnt bei Deutinger das Betonen des Unbewussten eine Färbung, die die künstlerische Würde der Tonkunst nicht heben könnte, da Deutinger daraus die Wirkung der Musik auf Naturmenschen und Tiere herleiten will. Auf diese Weise entsteht der Anschein, als ob das musikalische Schaffen und Verstehen in einem anderen und höheren Grade ein Zurücktreten der bewussten Geistesthätigkeit und feiner Geistesbildung zulasse, als andere Künste, was in Wirklichkeit keineswegs der Fall ist, da alles

musikalische Produzieren und Auffassen seinen tiefsten Grund zwar im Unbewussten hat, ohne Hinzutreten und Kontrolle des Bewusstseins aber gar nicht möglich ist.

Darin behält Deutinger Recht, dass wir von der Musik so wenig, wie von irgend einer andern Kunst, blosse Unterhaltung fordern sollen: der geistige Wert macht erst das Reinklingende zum Schönen. Ueber geistigen Inhalt zu urteilen, dazu reichen aber die Ohren, selbst die grössten, nicht hin (449).

Die Instrumentalmusik stellt Deutinger unter die Vokalmusik; erst im Gesange glaubt er das Gefühl in seiner Ganzheit ausgesprochen (503—504). Als die wahre Bedeutung des Oratoriums bezeichnet er die epische; zugleich steht ihm, dem Geistlichen, das Oratorium höher als die Oper (519, 520). Händel, Gluck, Mozart, Beethoven würdigt er ihrer Bedeutung gemäss (535); dagegen hält er Joh. Seb. Bach für gelehrt, aber geschmacklos (533), Rossini für oberflächlich, Mendelssohn für kalt (536). Die volle Freiheit und Vollendung der Musik „als erst zu hoffende letzte Periode derselben" glaubt Deutinger bedingt durch erneute religiöse Vertiefung: „In der Sonne der Religion wird der Baum der Kunst neu erblühn" (536, 537).

Gleichzeitig mit dem zweiten Teil der Deutingerschen Kunstlehre erschien bei Breitkopf & Härtel **August Kahlerts** „System der Aesthetik", 1846, das jedoch den uns schon bekannten Gedanken über Musik nichts Neues mehr hinzufügt.

f) Die spezielle Musikästhetik bis ums Jahr 1850.

Die grossen Bahnbrecher der Aesthetik begnügten sich damit, die Grundlinien einer philosophischen Betrachtung der Musik festzulegen. Dem Bedürfnis nach erschöpfender Durcharbeitung des ganzen musikalischen Gebietes konnten alsdann nur philosophisch geschulte Musiker von Fach oder Musikkenner genügen, wobei sich aber schlagend zeigte, dass alle Vertrautheit mit dem Detail und alle praktische Erfahrung nicht im

Stande ist, in den Prinzipien die Ergebnisse des spekulativ-schöpferischen Denkens zu erweitern, das aus quantitativ geringem Material das Wesen der Sache erkennt. Die spezielle Musikästhetik bis ums Jahr 1850 hat die grundlegenden Errungenschaften der grossen Philosophen in keinem Punkt zu durchbrechen vermocht, steht vielmehr im Ganzen an Freiheit des Blicks, an Kühnheit und Tiefe der Spekulation hinter ihnen zurück und bleibt zum Teil auch — soweit sie mir zugänglich war — in erschreckender Philiströsität befangen.

Von dieser letzteren Untugend wenigstens ist nichts zu merken bei dem Dichter des Ardinghello und der Hildegard von Hohenthal, **Wilhelm Heinse** (1749—1803), dessen „Musikalische Dialogen. Oder: Philosophische Unterredungen berühmter Gelehrten, Dichter und Tonkünstler über den Kunstgeschmack in der Musik" im Jahre 1776 oder 77 geschrieben, aber erst 1805 aus dem Nachlass des Dichters von J. F. K. Arnold herausgegeben wurden. Diese Dialoge entspringen einem lebhaften, flotten, einsichtigen Geist; sie sind eine schnurrige, unterhaltsame Lektüre. Im Gegensatz zu den Theoretikern seiner Zeit erkennt Heinse, dass die Musik keineswegs aus der natürlichen Rede abgeleitet werden kann. Der erste Dialog zwischen Rousseau und Jomelli gilt dieser Frage, wobei Rousseau als Vertreter der Nachahmungstheorie eine etwas klägliche Rolle spielt. Jomelli setzt ihm auseinander, dass er seine Melodien nicht aus der Rede gewinnen könne, sondern frei erfinden müsse: „In der Deklamation einer Person, die sich in Leidenschaft befindet, bemerk' ich weiter nichts, als bald langsame, bald schnelle Aussprache; der hohe und tiefe Ton derselben ist nichts weniger als Melodie" (49). Jomelli verlangt vom Genie, dass es das Herz, die Lebensgeister bald warm und feurig, bald kalt machen könne: „die Seele muss in dem Gehirne, gleich einem Alexander in seiner Armee, herumgalloppieren, und alle Ideen kennen und zu gebrauchen wissen" (68). Jomelli-Heinse erkennt auch, dass man sich bei der Musik weniger als bei anderen Künsten

Rechenschaft geben kann über den Grund des Gefallens. Da seine eigene ästhetische Weisheit im Ganzen aber doch noch sehr naiver Art ist, so findet er für dieses Verhältnis nur den folgenden Ausdruck: „Bei der Musik lässt sich selten mehr sagen, als: es hat mir gefallen oder nicht; ich bin zärtlich geworden oder wüthend u. s. f. Man muss hier bloss fühlen, was schön, was vortrefflich ist“ (62). Das musikalische Verständnis gründet Jomelli-Heinse auf die Feinheit der Nerven (58, 59).

Der zweite Dialog findet statt zwischen der Prinzessin *** und Metastasio, welch' letzterer in einsichtsvoller Weise auseinandersetzt, dass die Oper durchaus nicht unnatürlich sei, sondern an idealem Werte noch über der Tragödie und Komödie stehe: „der Dichter macht die Natur vollkommener, und der Tonkünstler vervollkommnet sie noch mehr; . . . die Zuschauer sehen und hören die Personen wirklich handeln; ihr Gefühl, ihre Sinne lassen sie nicht an das Unnatürliche denken, sondern beweisen ihnen nur zu sehr, dass die gesungene Empfindung natürlich ist . . . . Und also ist eine Oper nichts weniger als unnatürlich; es wird hier vielmehr dasjenige dazu gethan, was dem Natürlichen noch an Schönheit und Vollkommenheit fehlet“ (129, 130). Die Musik und die Poesie „sollen sich aber zusammen wie die Teile des Menschen verbinden; man muss weder Poesie noch Melodie besonders unterscheiden können, sie müssen ineinander zusammenschmelzen, zusammenfliessen . . . . . O wie wenig muss der . . . . die Natur kennen, der den Gesang dieser Personen für unnatürlich halten kann! Er ist nicht würdig, Seligkeiten zu empfinden! Er mag den Ruhm eines Stoikers haben, eines Mannes, dessen Seele sich ewig gleich bleibt, wie ein Stein“ (133, 125).

Schubarts „Ideen zu einer Aesthetik der Tonkunst“, die in den Jahren 1784—85 auf dem Asperg geschrieben und 1806 von seinem Sohn Ludwig herausgegeben wurden, versprechen zwar eine Antwort auf die Frage, was das Musikalisch-Schöne sei und wie es hervorgebracht werde, halten dies Versprechen

aber in keiner Weise, sodass der Titel „Aesthetik der Tonkunst" nicht gerechtfertigt erscheint. Schubarts reiche musikalische Erfahrung und seltener künstlerischer Scharfblick finden in seinen Mitteilungen aber in anderer Weise beredten Ausdruck; man legt das Buch daher doch mit dem Gefühl aus der Hand, eine ungewöhnliche musikalische Persönlichkeit kennen gelernt zu haben.

Das Gleiche gilt von dem zu früh gestorbenen **W. H. Wackenroder** (1773—1798), dessen „Phantasien über die Kunst von einem kunstliebenden Klosterbruder" sein Freund Ludwig Tieck im Jahre 1799 herausgab. Ohne zu den Vertretern der systematischen oder zünftigen Musikästhetik zu gehören, besass Wackenroder, der Jurist aus Zwang war, ein tiefes Verständnis für das Wesen der Musik. Er fühlte, dass die musikalische Offenbarung weniger der Sphäre des bewussten, als der des unbewussten Seelenlebens angehört, wenn auch diese Erkenntnis bei ihm noch keinen wissenschaftlichen, sondern bildlichen Ausdruck findet: „Ein fliessender Strom soll mir zum Bilde dienen. Keine menschliche Kunst vermag das Fliessen eines mannigfaltigen Stromes nach allen den tausend einzelnen . . Wellen mit Worten fürs Auge hinzuzeichnen. Die Sprache kann die Veränderungen nur dürftig zählen und nennen, nicht die aneinanderhängenden Verwandlungen der Tropfen uns sichtbar vorbilden. Und ebenso ist es mit dem geheimnisvollen Strome in den Tiefen des menschlichen Gemüts beschaffen. Die Sprache zählt und nennt und beschreibt seine Verwandlungen in fremdem Stoff; — die Tonkunst strömt ihn uns selber vor . . . . In dem Spiegel der Töne lernt das menschliche Gemüt sich selber kennen; sie sind es, wodurch wir das Gefühl fühlen lernen; sie geben vielen in verborgenen Winkeln des Gemüts träumenden Geistern lebendes Bewusstsein und bereichern mit ganz neuen zauberischen Geistern des Gefühls unser Inneres" (230—231).[11])

Wackenroder ahnt die geheimnisvolle Unbestimmtheit und

Allgemeinheit der Musik, ihre Losgelöstheit von den Bedingungen und Verhältnissen des realen Lebens, ihre tiefinnere Beziehung zu allen menschlichen Gefühlen und Affekten, die Macht ihrer sinnlichen Wirkung und die Bedeutung der Vorstellungen, mit denen die Phantasie ihre Unbestimmtheit häufig zu ergänzen sucht: „Aber in diesen Wellen," sagt er unter Fortführung jenes Gleichnisses, „strömt recht eigentlich nur das reine, formlose Wesen, der Gang und die Farbe, und auch vornehmlich der tausendfältige Uebergang der Empfindungen; die idealische, engelreine Kunst weiss in ihrer Unschuld weder den Ursprung, noch das Ziel ihrer Regungen, kennt nicht den Zusammenhang ihrer Gefühle mit der wirklichen Welt .... Und dennoch empört sie bei aller ihrer Unschuld, durch den mächtigen Zauber ihrer sinnlichen Kraft, alle die wunderbaren, wimmelnden Heerscharen der Phantasie, die die Töne mit magischen Bildern bevölkern, und die formlosen Regungen in bestimmte Gestalten menschlicher Affekte verwandeln, welche wie gaukelnde Bilder eines magischen Blendwerks unsern Sinnen vorüberziehn" .... Beim Hören einer Symphonie „ist mir's, als hätt' ich ein Traumgesicht gehabt von allen mannigfaltigen menschlichen Affekten, wie sie gestaltlos, zu eigner Lust, einen seltsamen, ja fast wahnsinnigen pantomimischen Tanz zusammen feiern ..... Welche Kunst führt auf ihrer Bühne jene Seelenmysterien mit so dunkler, geheimnisreicher, ergreifender Beredsamkeit auf?" (232, 233, 236). — Die innere Verwandtschaft dieser ästhetischen Phantasien mit Schopenhauers Auffassung der Musik ist offenkundig. Wenn man bedenkt, dass Wackenroder sich 20 Jahre früher als Schopenhauer aussprach, so wird man seiner Begabung Achtung nicht versagen können.

Im Vorbeigehen möchte ich an dieser Stelle noch **Schiller** erwähnen, der in seinem Gedichte „Die Macht des Gesanges" für alle Zeiten ein Vorbild und ewiges Muster der Aesthetik im Gewande der Dichtung gegeben hat. In erhaben schönen Worten und Bildern verleiht er tiefen Ahnungen Ausdruck. In

Prosa übertragen mag sein Gedankengang ungefähr der folgende sein: Der Gesang stammt aus dem Geheimnisvollen, Unbekannten, er fliesst „aus nie entdeckten Quellen", „ein Fremdling aus der andern Welt". Tief reicht er hinab in den Lebensgrund, verbündet mit den Mächten, die des Menschen Dasein bestimmen. Unwiderstehlich wirkt er auf uns ein und beherrscht die ganze Stufenleiter der Gefühle: Tod und Leben, jede Tiefe und Höhe, den Ernst und das Spiel. Er entrückt den Menschen dem Kummer und den Schicksalen des wirklichen Lebens, erhebt ihn über den Alltag und die Konvention in göttliche Höhen und führt ihn zugleich zum reinen Quell alles Daseins, zur lauteren Natur zurück: das entfremdete Kind an der Mutter Brust.

Viel weniger einsichtig als Wackenroder und Schiller erweist sich **August von Böcklin**, der in seinen „Fragmenten zur höheren Musik und für ästhetische Tonliebhaber", 1811, auf den Standpunkt des 18. Jahrhunderts zurückkehrt, indem er die Musik als nachahmende Kunst behandelt: die „musikalische Kunst besteht (also auch) in der Nachahmung, in der Nachbildung. Die Regeln der Musik liegen folglich ganz unveränderlich in dem Vorbilde der Natur — die der Tonkünstler weder schaffen noch vernichten darf. Töne müssen .... eine künstliche und doch kunstlos scheinende Abschilderung menschlicher Leidenschaft sein" (7, 8).

Das Prinzip der dramatischen Musik erkennt **J. F. Mosel** in seinem „Versuch einer Aesthetik des dramatischen Tonsatzes", 1813. Als das erste und notwendigste Bedingnis der dramatischen Musik bezeichnet Mosel „ihre innigste Vereinigung mit dem Texte und der Handlung". Einzig von diesem Punkte aus könne sie gewürdigt werden (39). — Das Recht der Tonmalerei vertritt **A. B. Marx**, „Ueber Malerei in der Tonkunst", 1828, in einer feuilletonistisch lebhaften und beredten Weise. Marx stellt die Feinde aller Tonmalerei vor die folgende Alternative: „entweder haben alle bedeutendsten Künstler in ihrer besten

Periode, in ihren herrlichsten Werken, neben der bewundernswertesten Geistesfülle, alle in einem Punkte eine Thorheit begangen — oder du hast sie nur in diesem Punkte noch nicht verstanden" (24).

Die musikalische Philistrosität findet ihren Vertreter in **Wilhelm Chr. Müller,** Lehrer an der Hauptschule in Bremen, der eine zweibändige „Aesthetisch-historische Einleitung in die Wissenschaft der Tonkunst" im Jahr 1830 bei Breitkopf & Härtel veröffentlichte. Nach Müller ist der Zweck aller Musik „Erheiterung, Gemütsbewegung, Beruhigung, Rührung, Anregung, Zerstreuung, Unterhaltung, Heilung, Bildung, Versittlichung, Erbauung, Beseeligung" (I, 312). Müller erzählt, dass er einmal durch Gesang und Pianofortespiel einen rheumatischen Freund vom Schmerzens- und einen andern vom hypochondrischen Schwermutsgefühle abgezogen habe, sodass die Beiden von diesem Moment an gesund waren: „Die Musik befördert durch ihre unendlich mannigfaltig wechselnden Momentanreize die Ausdünstung — (deswegen man nach Anhörung eines Konzertes grösseren Durst fühlt), durch Zerstreuung macht sie Erleichterung und hat bei Wiederholung einen wohlthätigen Einfluss auf Seele und Leib" (I, 426).

Im Gegensatz zu allen bisher Genannten steht der um das Schweizer Musikleben verdiente **H. G. Nägeli** (1773—1836) in seinen „Vorlesungen über Musik mit Berücksichtigung der Dilettanten", 1826. Nägeli ist der erste uns begegnende Formalist. Als das Wesen der Tonkunst gilt ihm das „Spiel". Die Musik habe „auch keinen Inhalt, wie man sonst meinte und was man ihr auch andichten wollte". Sie habe „nur Formen, geregelte Zusammenverbindung von Tönen und Tonreihen zu einem Ganzen" (32). Ihr Grundelement sei die Bewegung (38). Nägeli vergleicht die Musik mit der gotischen Baukunst und der Arabeske, die „ihrer Wirkungsart nach, sozusagen als antizipierte Surrogate der viel später erfundenen reinen Instrumentalmusik zu betrachten" seien. Die

Arabeske erzeuge in uns eine „spielende Gemütsbewegung, eine musikalische Stimmung" (45, 46). Die Aufgabe der Tonmalerei sieht Nägeli darin, nicht Empfindungen in Tönen zu malen, sondern in Tönen Objekte nachzubilden: „was immer dem Aug' als Proportion in irgend einem Grössenverhältnis erscheint, das kann dem Ohr angedeutet werden; das gilt nicht nur von räumlichen, sondern auch von geistigen Grössen .... dies alles beruhet aber auf Proportion im weitesten oder im engsten Sinn, also auf einem mathematischen Fundament" (49).

Alle diese Gedanken werden wir später bei Hanslick wiederfinden und dann auch auf ihre volle Tragweite prüfen. A. B. Marx, den wir soeben als Vorkämpfer der Tonmalerei erwähnten, nimmt an Nägelis Prinzip keinen Anstoss, sondern spricht mit Anerkennung von dem „wackeren, wohlunterrichteten Nägeli" (47, 50).

Der erste wirkliche Systematiker der speziellen Musikästhetik war der Jenaer Philologe **Ferdinand Hand,** dessen zweibändige „Aesthetik der Tonkunst" in den Jahren 1837 und 41 erschien und seiner Schülerin, der Prinzessin Augusta von Preussen, Herzogin von Sachsen-Weimar-Eisenach, der nachmaligen Kaiserin, gewidmet ist. Im Ganzen geht zwar auch Hands Darstellung mehr in die Breite als in die Tiefe. Hand war aber ein Mann von solider musikalischer Schulung und Bildung, von umfassendem Wissen, von ebenso bedächtigem, wie feinsinnigem und vornehmem künstlerischem Urteil. Seine ganze achtunggebietende Persönlichkeit prägt sich aus in seinem Werke, das darum trotz der Weitschweifigkeit der Auseinandersetzungen und des in vieler Beziehung veralteten Standpunktes auch heute noch mancherlei Anregung gewährt.

Wie Hegel bezeichnet Hand den musikalischen Gehalt als einen gefühlsmässigen und betont, dass alles Aeussere für die Musik zu einem Innern werden muss (I, 83, 92). Als gewiegter Kenner wendet er sich aber gegen Hegels formalistische Deutung

der Instrumentalmusik und Ueberspannung der musikalischen Subjektivität (II, 6, § 6, 7). Darin stimmt er dann wieder mit Hegel überein, dass die Anschaulichkeit zwar nicht das Schöne selbst, aber dessen Voraussetzung ist, dass daher in der Musik das Gefühl als „Bild der Phantasie" objektive Anschaulichkeit gewinnen muss (I, 101, 106, 107, 160). Hand verlangt Idealisierung des Gefühls (II, 34), wobei er aber Scheinhaftigkeit und idealen Gehalt ununterschieden lässt. — Auch das spricht er aus, dass die Musik kein natürliches Vorbild besitzt, sondern „Produkt freier Selbstthätigkeit des Geistes" ist. Diese Erkenntnis hebt er aber zum Teil selbst wieder auf, dadurch, dass er sich nicht damit begnügt, den Gehalt der Musik als einen gefühlsmässigen zu bezeichnen, sondern die Musik als unmittelbare Darstellung des Gemütslebens selbst auffasst (I, 75), in dem Sinne, dass jedes Gefühl seinen bestimmten musikalischen Ausdruck habe und die Gesetze des Gefühls auch die der Musik seien (I, 88). Hand geht so weit, zu behaupten, dass die Musik die Gefühle mit weit grösserer Bestimmtheit ausspreche als andere Künste (I, 90), und zu verlangen, dass der Musiker das Gefühlsleben als das natürliche Vorbild seiner Kunst studiere (II, 29, 30). Diese Auffassung hält sich zwar frei von dem Naturalismus der französischen Theoretiker des 18. Jahrhunderts, die dem Komponisten nicht nur das Gefühlsleben, sondern sogar dessen natürliche Aeusserung in der Rede als Vorbild zuwiesen. Hand geht aber immer noch viel zu weit in der Anlehnung der musikalischen Komposition an den Gefühlsverlauf des realen Lebens. Sein Irrtum wurde zwar 17 Jahre später durch Hanslick kritisch überwunden, verschwand aber darum doch nie ganz aus der modernen Musikästhetik und wird uns in der Folge bei Siebeck, Vischer, Carriere und E. v. Hartmann wiederbegegnen.

Auf festen Boden kehrt Hand zurück, indem er das unmittelbare Hervorrufen realer Gefühle nicht als Aufgabe der Musik gelten lässt. Er bezeichnet es als einen untergeordneten, nicht ästhetischen, sondern psychologischen Zweck des Ton-

dichters, unmittelbar Rührung, Furcht, Erschütterung oder andere Bewegungen des Gemüts hervorzurufen (II, 40), und ist nahe daran, auch das reale Gefühl des Komponisten in vollem Umfang als ausserästhetisch zu erkennen (II, 154). Das Schöne gilt ihm als Selbstzweck; die Aufgabe des Schönen liege nicht im Zeitvertreib, nicht in der Unterhaltung, nicht in dem Hinwegspielen aller bestimmten Gefühle aus der Seele, sondern nur im Gegenteil von alledem: „Das Schöne soll gefallen und in diesem Gefallen wirken, das ist, geistig den ganzen reinen Menschen befriedigen, aber auf andere Weise als Erkenntnis und That. Will man das rein Geistige und Ideale als ein Göttliches bezeichnen, so wird auch im Schönen der Tonkunst ein Göttliches in sinnlicher Erscheinung angeschaut, welches ebenso, wie das Wahre und Gute, aus dem ewigen Urquell stammt, zu dem anbetend sich der Mensch in Religion und Glauben wendet" (II, 39, 41, 42). Hand erkennt die irrationale Beschaffenheit des Schönen (I, 166) und bekämpft den formalistischen „Spekulierer" Nägeli, der, wie wir schon erwähnten, behauptet, die Musik bestehe nur in Formen, in der geregelten Verbindung von Tönen und Tonreihen (II, 41). Dem gegenüber macht Hand geltend, dass die schöne Form als schöne, durch eine von innen stammende Einheit zusammengehalten wird, deren wir nur im Gefühl gewiss werden (I, 166), sodass sich die Bedeutsamkeit und der Ausdruck gar nicht von den Tonformen trennen lässt (II, 40). Hand unternimmt auch den schwierigen Versuch, die Lehre von den Modifikationen des Schönen in die Musikästhetik zu übertragen (I, 284—416). Seine Ergebnisse sind zwar durch die Fortentwicklung der modernen Aesthetik überholt, bieten aber immer noch gewisse Stützpunkte. Die Oper hält Hand, wie Krause, für ein lyrisches Drama (II, 593).

Wenig später als der erste Band der Handschen Aesthetik erschien des fruchtbaren **Gustav Schilling** umfangreiches Werk „Versuch einer Philosophie des Schönen in der Musik

oder Aesthetik der Tonkunst", 1838. Schilling studierte erst Theologie, wurde 1830 Direktor einer Musikschule in Stuttgart, musste 1857 vor den Gerichten nach Amerika fliehen und starb 1881 in Nebraska. Wie Hand bezeichnet auch Schilling die Musik als Kunst der Innerlichkeit: sie will die Welt nicht offenbaren wie sie ist, sondern wie sie empfunden wird (187). Wie Hand begeht aber auch Schilling den Irrtum, die Gefühle und Leidenschaften in allen ihren verschiedenen Schattierungen und Nüancen als das Objekt der Musik zu betrachten (189, 199, 200). Schilling unterscheidet am Gefühl Ton, Tempo und Rhythmus als „Charakter des Gefühls", den er in der Musik aufs Bestimmteste wiedergegeben glaubt (196). Als „vollendete künstlerische Darstellung des Gefühls" gilt ihm alle Musik ihrer eigentlichen Natur nach als lyrisch (518, 519, 521). Er verlangt von jeder Melodie, sie solle ein Gefühl so schildern, dass man meine, die Sprache eines Menschen zu hören, der sich bestrebt, sein Gefühl durch äussere tönende Zeichen kund zu thun (212). Das Unvermögen mancher Komponisten glaubt er auf die geringe Kenntnis des ganzen Gefühlslebens zurückführen zu dürfen (197).

Und doch kommt Schilling dem Richtigen nahe genug, wenn er, im Widerspruch mit sich selbst, hervorhebt, dass die Musik unsere Gefühle nicht so fein (besser: nicht so unzweideutig) abstufen und schattieren könne wie die lebendige Rede vermittelst der ihr zu Gebot stehenden Vorstellungen und Begriffe (173), dass die Musik nicht bestimmte, sondern nur allgemeine Zustände des Innern darstelle (197, 523), dass sie künstlerische Tiefen eröffne, die von keinem bestimmten Lichte beleuchtet sind, deren Verstehen und Verfolgen daher weit höhere (besser: andere) geistige Kräfte voraussetze, als die Kunst des Begriffs und der Anschauung (530). Auch mit der Scheinhaftigkeit des Schönen ist Schilling vertraut: da die Kunst es nur mit den Vorstellungen der Dinge, nie mit den Dingen selbst zu thun hat (186), so lebt die Musik, so verschieden sie von den übrigen Künsten sein mag, dennoch mit ihnen „in einem und demselben

Elemente der Vorstellung, die vor der Phantasie schwebt" (188, 382). Darum wirkt die Musik auch wie alle Kunst nicht unmittelbar auf unser Wollen: auch die lebhafteste Empfindung in der Kunst soll uns nicht zur Handlung fortreissen, sondern wieder nur zur Vorstellung werden, die von der Phantasie beherrscht, in der Verbindung mit anderen Vorstellungen überschaut und als Schönheit genossen wird. Die Kunst will nicht durch Wirklichkeit überzeugen, sondern durch schönen Schein (186). Die Person des Komponisten für sich verschwindet ganz und nur die Muse singt durch ihn (519).

Vortrefflich sind Schillings Bemerkungen über das Ballett (§ 275) und die Oper, von welch' letzterer er gleich Solger und Krause erkennt, dass sie den Höhepunkt ihrer Entwicklung erst noch zu erreichen habe. Schilling teilt zwar einerseits mit Krause und Hand den Irrtum, dem lyrischen Element in der Oper zu viel Gewicht beizumessen (578), bezeichnet aber andererseits wie Solger im Gegensatz zu Schopenhauer die Poesie als die unbedingt herrschende Kunst in der Oper, wenn nicht nur die Rede sein solle von einer guten Musik, sondern „von einem wirklichen und wahrhaft schönen musikalischen Drama" (579). Kein Dichter könne etwas vollkommen Gelungenes im Fache der Oper leisten, der nicht die Musik selbst in ihrer ästhetischen und technischen Natur genau kenne. Darum gebe es bis jetzt (d. h. bis zum Jahr 1838) noch keine Oper, die ihrer höchsten ästhetischen Wesenheit auch nur einigermassen entspreche (581). Die Musik erreiche ihre höchste, jetzt nur erst wenig gekannte Wirkung, wenn sie als lebende Kunst das sinnige Band werfe um beide ihre Schwestern, die Poesie und Mimik, und mit diesen in einem schönen Bunde so recht innig zu gemeinsamer Wirksamkeit sich vereine (573, 574). — Diese Sätze lesen sich wie ein prophetischer Hinweis auf Richard Wagners „Kunstwerk der Zukunft" und machen Schillings künstlerischer Einsicht alle Ehre. Doch hält sich seine Aesthetik keineswegs immer auf solcher Höhe. Schilling ist nicht die gewichtige, ernste Persönlichkeit wie Hand; das bezeugt schon die naive

Selbstbewunderung, mit der er von seinen eigenen „wahrhaft kolossalen" Leistungen im Gebiete der Musikwissenschaft spricht. Von seiner Aesthetik hegt er die Hoffnung, dass sie sich erhalten werde, so lange die Kunst eine Litteratur hat und bedarf.

Die formalistische Deutung der Instrumentalmusik bei Hegel bekämpft der kenntnisreiche und für die Sache begeisterte **Eduard Krüger** in seiner Schrift „Beiträge für Leben und Wissenschaft der Tonkunst", 1847. Krüger war erst Gymnasiallehrer und Seminardirektor, seit 1861 Professor die Musik in Göttingen. Er spielt gegen Hegel dessen eigenes Prinzip aus, findet aber nicht ganz den richtigen Ausweg, da er der missverstandenen bildenden Kunst die nicht voll verstandene Tonkunst gegenüberstellt. Nach Krüger sagt die Musik ganz dasselbe wie die bildende Kunst, nur in der Form der Bewegung, der Thätigkeit. In Wahrheit bietet aber weder die bildende Kunst „stillstehende Substantiva", noch die Musik die dem entsprechenden Verba (132). Das Ausdrucksvermögen beider Künste geht nicht in der Weise parallel, wie Krüger meint. Die Musik muss nicht nur auf körperliche Darstellung verzichten, sondern auch auf eine so bestimmte Umgrenzung des geistigen und Gefühlslebens, wie sie der bildenden Kunst möglich ist. Die Musik kann in ihrer Sphäre weder das Zürnen und Hassen, noch das Lieben und Schmeicheln so unzweideutig bezeichnen wie die bildende Kunst in der ihrigen (132). Der Komponist mag zwar mit Recht das eine Tonstück „Laokoon" nennen, das andere „Apoll" und zwar dann, wenn er den inneren Sinn, die gefühlsmässige Bedeutung dieser Gestalten in Tönen wiedergegeben hat: das tragische Sichaufbäumen auf der einen, das jugendlich Kühne und Sieghafte auf der andern Seite. Was von einem Laokoon und Apoll sich ins Musikalische übertragen lässt, ist aber — wenn auch von ebenso konkreter künstlerischer Bestimmtheit — so doch allgemeinerer Art als das Werk der Plastik und lässt eine weitergehende Ausdeutung und Beziehung auf Erscheinungen anderer Gebiete zu. Es ist daher

mit einer gewissen Vorsicht aufzunehmen, wenn Krüger behauptet, dass der Tondichter, indem er den von Furien verfolgten Orest darstelle, das Grausen und Beben seiner Seele singe, „die fliehend kämpfende Regung, die Hebung und Senkung des Gemüts, die Atemzüge des Schmerzes gegenüber den dumpf brausenden Halltönen der Rachegeister" (138). Diese Deutung geht, wenn sie in Krügers Sinn verstanden wird, über das Darstellungsvermögen der reinen, auch nicht durch Programme ergänzten Tonkunst hinaus, die eben nur den gefühlsmässigen Gehalt und inneren Sinn des Stoffes erschöpfend aussprechen kann, in ihrem „Malen" aber auf entferntere Andeutungen beschränkt bleibt, die ohne das Hinzutreten anderweitiger Ergänzungen eine zwingende äussere Beziehung auf Orest nicht einschliessen, so tief auch die innere sein mag.[12]) — Indem Krüger Hegel zu ergänzen sucht, spricht er dem musikalischen Ausdruck allzuviel vorstellungsmässige Bestimmtheit und Abgegrenztheit zu und fällt nun seinerseits wieder der berechtigten Kritik Hanslicks anheim.

Auch Krügers 1866 erschienenes „System der Tonkunst" enthält zerstreute ästhetische Erörterungen, verzichtet aber auf systematische Ausführung der „Ideenlehre", die als dritte neben die Natur- und Kunstlehre zu treten hätte, da Krüger „durch aphoristisches Gerede die Menge der verfehlten Kunstbetrachtungen nicht vermehren" will. Der Unterschied der Schreibweise in den beiden, 20 Jahre auseinanderliegenden Werken ist ein grosser: in den „Beiträgen" frisches Zugreifen, im „System" die von einer gewissen Manier nicht freie Ruhe des vielwissenden Gelehrten.[13])

g) Herbart.

Herbarts „Lehrbuch zur Einleitung in die Philosophie" erschien im Jahre 1813; damit setzte die Opposition ein gegen den ästhetischen Idealismus. Herbart war selbst zwar ein tüchtiger Klavierspieler und Musikkenner, hat auch komponiert;

seiner ästhetischen Einsicht kam das aber nicht zu gut; was sich bei ihm von musikästhetischen Bemerkungen zerstreut vorfindet, ist nicht nur widerspruchsvoll, sondern in der Haupttendenz geradezu gefährlich und hat denn auch Jahrzehnte lang irreleitenden Einfluss geübt. — Das für uns Wichtigste entnehmen wir der 1831 erschienenen „Kurzen Encyklopädie der Philosophie aus praktischen Gesichtspunkten".

Es fehlt zwar bei Herbart nicht an Andeutungen, die den Anschein erwecken, als ob er sich klar sei über das aller mathematischen Bestimmtheit widerstrebende Wesen und Ausdrucksvermögen der Musik. Herbart erblickt in der gleichschwebenden Stimmung den Beweis dafür, dass absolute mathematische Bestimmtheit in der Musik nicht Bedingung sein kann, denn er betrachtet die gleichschwebende Temperatur nicht etwa als einen Notbehelf, sondern als eine Forderung der musikalischen Phantasie (VII, 5, 194).[14]) Er begeht sogar den Irrtum, seinen psychologischen Erörterungen nicht die mathematisch reine, sondern die temperierte Stimmung, d. h. die Tonleiter, wie das Klavier sie bietet, zu Grund zu legen. Er weist es von der Hand, dass der Tonkünstler, welcher Musik nicht bloss hört, sondern denkt, nur einen Nervenkitzel in Folge zusammentreffender Schallwellen empfinde, denn nicht das körperliche Ohr, nicht einmal das Hören wirklich klingender Töne treffe die musikalische Entscheidung, sondern die Phantasie (VII, 190, 5). Herbart betont, dass das Schöne ausser der Vorstellung gar nicht existiert (II, 114), d. h. als Schönes immer nur vorhanden ist im Bewusstsein des produzierenden oder auffassenden Subjektes. Wie Hegel und Schopenhauer macht er ferner darauf aufmerksam, dass die zufälligen subjektiven Ergänzungen des Hörers oder, wie er selbst sagt, die zufällige Apperzeption, nicht mehr zum ästhetischen Akt als solchen gehört. Wenn ein Künstler, wie es vielfach geschieht, gerade darauf die Wirkung seines Werkes gründet, so führt das zur Geheimniskrämerei, Symbolisiererei, Deutelei, und der Weizen der Kommentatoren blüht. Das Kunstwerk hat seinen Wert in sich

und für sich, ohne noch ausser sich etwas anderes zu bedeuten (II, 112, 114).

Herbart räumt ein, dass die Musik Affekte, Leidenschaften, Stimmungen zeichne, wenn auch nicht Handlungen, nicht Gründe der Ueberlegung, nicht Ironie und Satire, obgleich ihr der Witz nicht ganz fremd sei. Er spricht der Musik das Vermögen zu, schöne Sittlichkeit auszudrücken, Erhabenes, Wunderbares, Religiöses, Liebe, Grazie, Naives, Sentimentales, Komisches und Humoristisches (I, 583).

Nach alledem könnte es scheinen, als ob Herbart prinzipiell auf dem Boden der idealistischen Aesthetik stehen bleibe. Dieser Schein schwindet aber, sobald man die Kehrseite seiner Anschauungen kennen lernt. Derselbe Herbart, der in der Musik Affekte, Leidenschaften, Stimmungen ausgedrückt findet, lässt andererseits das Musikalisch-Schöne durch Zahlenverhältnisse bedingt sein: „Zu den Einwendungen," sagt er, „deren Gewicht in ihrer Dreistigkeit besteht, gehört die Behauptung, die Zahlenverhältnisse, welche den Unterschied der harmonischen und disharmonischen Intervalle der Töne bestimmen (und zwar einzig und allein bestimmen), seien nicht die Elemente des positiven Schönen in der Musik und aus ihnen könnte bloss lästige Einförmigkeit hervorgehen, wenn nicht der schaffende Geist des Künstlers ihnen Seele und Bedeutung zu geben wüsste. So muss also wohl gar," fährt Herbart in der zweiten Ausgabe fort, „die Harmonie sich aus dem Gebiete der Aesthetik vertreiben lassen! So muss der Choral, der freilich beinahe einzig auf der Harmonie beruht, wenigstens durch sie erst schön wird, samt der darauf gewendeten Kunst eines Sebastian Bach und seiner Geistesverwandten, wohl dem Vorwurfe lästiger Einförmigkeit unterliegen! Und weil der Rhythmus ebenfalls das Unglück hat, durch Zahlen bestimmt zu sein, muss er vermutlich mit der Harmonie in die gleiche Verbannung gehen! In der That, derjenige darf vom schaffenden Geiste des Künstlers reden, der so die Elemente der Kunst misshandelt" (I, 151).[15])

Diese einseitige und irreleitende Betonung des mathematisch-abstrakten Elements, die Herbart nachträglich selbst bedenklich finden mochte, lässt es begreiflich erscheinen, dass er, im Widerspruch mit seiner eigenen, besseren Meinung, der Musik auch völlig wieder die Fähigkeit abspricht, Gefühle auszudrücken, als ihr wahres Wesen die Regeln des einfachen und doppelten Kontrapunktes bezeichnet und alle diejenigen, die anderer Meinung zu sein wagen, auf gleiche Stufe mit den Astrologen und Traumdeutern stellt. Mit Recht behauptet er zwar, dass die Gedanken des wahren Künstlers nicht hinaus, sondern in das innere Wesen der Kunst hineingehen, folgert daraus aber allzuschnell, dass der Künster überhaupt nichts ausdrücke noch ausdrücken wolle, schüttet also das Kind mit dem Bade aus, indem er mit dem unberechtigten Symbolisieren und Deuteln zugleich allem geistigen und Gefühlsgehalt die Thüre weist. Er vergisst, dass die Gedanken des wahren Künstlers nur darum in das innere Wesen der Kunst hineingerichtet sind, damit ein Ausdruck zustande komme (II, 112, 113).

Als Zweck und Ziel der kontrapunktischen Schulung erachtet Herbart die gleichzeitige Verbindung mehrerer Stimmen in der Art, „dass jede dem Hörer eine besondere, in sich zusammenhängende Vorstellungsreihe darbieten möge" (II, 113). Er hat recht, sofern es sich nur um eine rein technische Seite der musikalischen Produktion handelt, unrecht, sofern es dem Lehrer und Schüler um etwas mehr zu thun ist als blosse technische Schulung. Wie sehr er unrecht hat, geht daraus hervor, dass er selbst sich dazu gedrängt sieht, das Verstehen des Musikalisch-Schönen gleichzusetzen der genauen und reinlichen Auffassung der einzelnen Vorstellungsreihen, der verschiedenen geistigen Bewegungen, deren Zusammentreffen das Schöne erzeuge (II, 114). Von diesem Gesichtspunkt aus erschöpft sich die Aufgabe der Aesthetik allerdings in psychologischen Analysen. Herbart glaubt, das Wesen des Kunstwerks werde ergründet durch Auseinandernehmen der Vorstellungsreihen, die es ineinander verwoben hat; auf solche Weise meint

er die Elemente des Schönen und dessen Bedingungen finden zu können, Mit einer gewissen Naivetät spricht er der Musik unter allen Künsten die grösste „ästhetische Deutlichkeit" zu, denn der Ueberblick über die Partitur, die alle Stimmen in reinlicher Scheidung zeigt, ist ihm gleichbedeutend mit dem Erfassen des Schönen. Darum glaubt er auch, dass selbst die „künstliche, gewaltig einstürmende Fuge" nicht irgend ein Geheimnis zurückzuhalten vermöge, wenn nur derjenige, der sie studiert, psychologisch genügend vorgeschult sei. Die Frage, was Phantasie und Gefühl, Sinn und Verstand beim Auffassen des Schönen zu thun haben, bezeichnet er geradezu als ungereimt. Wer sich noch mit diesen Fabeln trage, dem bleibe die Wahrheit hinter der Fabel versteckt (II, 115, 116).

Wenn Herbart das musikalische Gebiet scheidet in Kirchenmusik und unterhaltende Musik (I, 171), wenn er behauptet, in der Musik gäbe es weniger Anempfindung als z. B. in der Baukunst (I, 164), wenn er die Opernmusik dahin charakterisiert, dass sie lyrisch im Einzelnen, unterhaltend im Ganzen sei (I, 166), so werden wir darin gelegentliche, flüchtige Bemerkungen zu sehen haben, denen keine Bedeutung beizumessen ist.

Dagegen wird eine andere Seite der Herbartschen Auffassung noch von Wichtigkeit. Herbart unterscheidet die Perzeption oder Auffassung und Apperzeption oder Aneignung (II, 109) und versteht die letztere im Sinne einer ergänzenden Zuthat des das Kunstwerk Geniessenden. Nur derjenige apperzipiere ein Porträt und würdige es daher ästhetisch in vollem Maſse, der an dem Abgebildeten ein persönliches Interesse nehme, da er ihn entweder persönlich oder durch Zeugnisse kenne. Im andern Fall sei der Betrachtende der Perzeption allein überlassen und damit fehle das stärkste Interesse. Im gleichen Sinn macht Herbart den vollen Genuss grosser Werke der Baukunst abhängig von dem Ueberblick langer Zeiten der Vergangenheit und Zukunft, in welchen sie standen und stehen werden; religiösen Gemälden misst er unschätzbaren Wert bei, weil sie gestatten, dass das Unendliche in sie hineingeschaut

werde. Trotzdem er selbst so energisch protestiert gegen alles Hineingeheimnissen und Herausdeuteln, ist er doch der Meinung, dass in jedes Kunstwerk ohne Ausnahme Unzähliges müsse hineingedacht werden, dass somit die Wirkung beim Beschauer weit mehr von innen heraus, als von aussen hineinkomme, d. h. er verlegt das ganze Schwergewicht in den ästhetisch Auffassenden (II, 109, 110).

In welcher Weise diese Andeutungen Herbarts in seiner Schule weitergebildet wurden, werden wir alsbald sehen. Wie wir die Gedanken Oersteds, Hegels und Schopenhauers als die Fundamente des musik-ästhetischen Idealismus betrachten durften, so geht der Formalismus in der Musikästhetik auf Herbart zurück. Der zwiespältige Gedankengang, den wir bei ihm finden, wird typisch für seine ganze Schule, die einerseits zwar der idealen inhaltlichen Beschaffenheit des musikalisch Schönen Rechnung zu tragen sucht, durch ihre prinzipiellen Erörterungen aber zugleich dies Schöne unmöglich macht und abstreitet: Hanslick leugnet so den Gefühlsgehalt der Musik, Lazarus bildet die Lehre von der Apperzeption in der Art aus, dass er auf Seiten des Kunstwerks nur die leere Form übrig behält, Zimmermann treibt den abstrakten Formalismus auf die Spitze.[16])

Zweiter Teil.

Die moderne Musikästhetik.

I. Die formalistische Musikästhetik.

1. Der Formalismus in der **speziellen** Musikästhetik.

a) Hanslick.

Eduard Hanslick ist der erfolgreichste und einflussreichste Musikästhetiker der Gegenwart. Seine bekannte Schrift „Vom Musikalisch Schönen" ist im Jahr 1854 in erster, 1897 in neunter Auflage erschienen. Sie hat weitgehenden Einfluss geübt bei Männern von Fach und in Laienkreisen, Zustimmung und Widerspruch sind ihr in gleichem Maſse zu teil geworden, alle Anfechtungen hat sie überdauert, sie wird heute noch so viel und so gern gelesen wie vor 40 Jahren. Gehaltlosen Büchern pflegen solche Schicksale nicht beschieden zu sein. Wir werden denn auch sehen, dass das Loos des Hanslickschen Buches in allen Stücken ein wohlverdientes war. Die von uns gewonnene Grundlage wird es uns möglich machen, Hanslicks Bedeutung in der Gesamtentwicklung der deutschen Musikästhetik sine ira et studio abzuwägen, indem wir seinem Scharfsinn, seiner Sachkenntnis, seiner ästhetischen Durchbildung Gerechtigkeit widerfahren lassen und die wichtigen Dienste würdigen, die er der Erkenntnis des Musikalisch-Schönen leistete, andererseits aber auch nicht den schweren Schaden übersehen, den sein formalistisches Prinzip mit sich brachte.

Hanslick verschloss sich keineswegs ganz gegen wertvolle Errungenschaften der idealistischen Aesthetik. Wie Hegel und Schopenhauer weist er nachdrücklich darauf hin, dass alles reale Fühlen ausserästhetisch ist. So wenig wie irgend eine andere Kunst hat die Musik die Aufgabe oder den Zweck, unmittelbar reale Gefühle, sei es des Behagens oder Missbehagens, zu erwecken, da jeder Uebergriff in die reale Sphäre, also auch in die Sphäre realen Fühlens, der Scheinhaftigkeit des Schönen widerspricht und sie aufhebt (S. 1—7 der 8. Aufl.). Damit ist aber nicht gesagt, dass das reale Gefühl beim künstlerischen Geniessen ganz aus dem Spiel bleibt und bleiben soll. Im Gegenteil! — wir verlassen eine Madonna von Raphael oder einen erhabenen Dom vollbefriedigt erst dann, wenn sie eine weihevolle Stimmung in uns hervorgerufen haben; die Dramen Shakespeares, Goethes, Schillers üben ihre tiefste Wirkung, indem sie uns erschüttern, der Ausblick über eine schöne Landschaft, indem er uns erhebt. Die Resonanz des realen Gefühls ist für alles ästhetische Erfassen unerlässlich. Fehlt sie, so haben wir das Schöne vielleicht verstanden, gewiss aber nicht voll genossen. Nichtsdestoweniger bleibt die reale Gefühlsreaktion bei allem rein ästhetischen Geniessen sekundärer Art und gehört nicht mehr zum ästhetischen Akt als solchen: sie ist Wirkung in der ausserästhetischen Sphäre der Subjektivität. In ebenso hohem und noch höherem Grade wie durch Werke der Kunst wird unser reales Gefühl erregt durch Ereignisse des wirklichen Lebens: durch einen Lotteriegewinn, die Krankheit eines Freundes, das Gelingen oder Misslingen geschäftlicher Unternehmungen. Wollte man die unmittelbare Wirkung aufs reale Gefühl zur wesentlichen Eigenschaft der Musik stempeln, so würde man diese Kunst dem ästhetischen Bereich überhaupt entrücken und realen Erlebnissen gleichstellen. Sie ginge damit ihres schönsten Vorzugs verlustig (17, 18) und hätte keine andere Aufgabe mehr, als wechselnde Affekte zu erzeugen (147—150). — Das reale Gefühl bietet in seiner Unbeständigkeit überhaupt keinen Mafsstab ästhetischer Beurteilung. Eine Komposition, die

uns heute tief ergreift, geht morgen vielleicht spurlos an uns vorüber, trotzdem wir uns ihres Wertes bewusst sind. Ein notwendiger, unmittelbarer Zusammenhang, auf den sich ein objektives Urteil gründen könnte, ist in der Wirkung auf das reale Fühlen gar nicht gegeben (14—16).

Ausserästhetisch ist aber nicht nur das reale Gefühl des Hörers, sondern auch das des Komponisten. Was der Komponist als Mensch fühlt, können wir seinem Werke nicht entnehmen, sondern nur das, was er als Künstler in ihm niedergelegt hat. Beethoven vermochte ein hinreissendes Scherzo zu schreiben und war selbst vielleicht tief unglücklich, andererseits ist zur Konzeption einer erhabenen Trauermusik nicht erforderlich, dass der Komponist selbst betrübt sei. Das reale Gefühl spielt ja gewiss wie im Hörer so auch im Komponisten eine wichtige Rolle: ohne innere Wärme ist nichts Grosses noch Schönes im Leben vollbracht worden (121). Die Wechselwirkung kann im Komponisten eine doppelte sein: die vorhandene reale Stimmung kann Einfluss üben auf die Richtung des künstlerischen Schaffens, oder das künstlerische Schaffen ruft eine gehobene Stimmung hervor, die die Färbung des werdenden Kunstwerks annimmt (118). Beide Male aber — und das ist das Entscheidende — ist das reale Gefühl nicht der schaffende Faktor (121), sondern ausserästhetische Ursache oder Wirkung.

In allen bisher erwähnten Punkten unterscheidet sich die Musik nicht von anderen Künsten. Die von uns bis jetzt gewonnenen Resultate können in vollem Umfang auf das ganze Gebiet der Kunst übertragen werden, sie gehören zu den Fundamentalsätzen der allgemeinen Aesthetik. Das Gebiet der Musikästhetik betreten wir erst mit der wichtigen Frage, inwiefern die Musik überhaupt fähig sei, Gefühle darzustellen oder auszudrücken. Es ist eines der grössten ästhetischen Verdienste Hanslicks, nach dieser Seite die Gedanken Hegels und Schopenhauers vervollständigt und gesichert zu haben, indem er noch klarer und eindringlicher als seine beiden grossen Vorgänger nachwies, dass die Musik bestimmte, einzelne Gefühle und

Affekte mit eigenen Mitteln allein weder darstellen noch ausdrücken kann. Denn: die Gefühle stehen in der Seele nicht isoliert da, so dass sie sich aus ihr gleichsam herausheben liessen von einer Kunst, welcher die Darstellung der übrigen Geistesthätigkeiten verschlossen ist. Die Gefühle sind im Gegenteil bedingt durch Vorstellungen, Urteile, also durch eben das ganze Gebiet verständigen und vernünftigen Denkens, welchem man das Gefühl so gern als ein Gegensätzliches gegenüberstellt. Was einem Gefühle Bestimmtheit verleiht, ist nicht etwa die blosse Stärke oder Schwäche, das Wogen der inneren Bewegung. Diese kann bei verschiedenen Gefühlen gleich sein und auch wieder bei demselben Gefühl in mehreren Individuen, zu anderen Zeiten, verschieden. Ihrer Dynamik nach kann die Liebe ebenso gut sanft als stürmisch, ebensowohl froh als schmerzlich auftreten und bleibt doch immer Liebe. Es ist also nicht die blosse Dynamik, die Art der blossen Seelenbewegung, was sie zur Liebe macht. Jedes bestimmte Gefühl setzt vielmehr auch bestimmte Vorstellungen voraus. Die Liebe kann ohne die Vorstellung einer geliebten Persönlichkeit, ohne den Wunsch und das Streben nach der Beglückung, Verherrlichung, dem Besitz derselben nicht gedacht werden. Das Gefühl der Hoffnung ist untrennbar von der Vorstellung eines glücklicheren Zustandes, welcher kommen soll und mit dem gegenwärtigen verglichen wird. Gerade die Vorstellungen aber, die das Gefühl zu diesem bestimmten machen, vermag die Musik mit eigenen Mitteln allein nicht auszudrücken, darum bleibt ihr die unzweideutige Darstellung bestimmter Gefühle (wie Freundschaft, Liebe, Hoffnung, Zorn, Hass, Eifersucht) versagt (26—29).

Die praktische musikalische Erfahrung bestätigt dies Ergebnis auf Schritt und Tritt. Hanslick weist hin auf die Präludien und Fugen von J. S. Bach, die als Meisterwerke reiner Musik gelten und frägt mit Recht, ob jemand sich getraue, bestimmte Gefühle als deren Inhalt anzugeben. Man braucht aber nicht so weit zurückzugreifen; jedes Instrumentalthema von Beethoven, Mendelssohn, Chopin, Schumann erweist dieselbe

Unmöglichkeit, als seinen Inhalt, d. h. als das in ihm Ausgedrückte ein bestimmtes Gefühl zu bezeichnen. Die Deutungen werden immer verschieden ausfallen und können in ihrer Verschiedenheit subjektiv berechtigt sein. Ein bestimmtes Gefühl ist aber gewiss dann nicht dargestellt oder ausgedrückt, wenn es dem Kunstwerk mit Sicherheit gar nicht entnommen werden kann (39—41). Welche Gefühle Faust erschüttern, bevor er die totbringende Schale ansetzt, darüber kann kein Zweifel herrschen, denn diese Gefühle sind so klar und unzweideutig ausgesprochen, wie Gefühle überhaupt ausgesprocheu werden können.

Dasselbe Ergebnis wie die Instrumentalmusik zeigt die Vokalmusik. Goethes Gedicht „Der Du von dem Himmel bist" verleiht einem ganz bestimmten Gefühl einen ganz bestimmten Ausdruck. Schuberts kongeniale Komposition dagegen würde ohne die Worte gerade dieses bestimmte Gefühl nicht mit Notwendigkeit und Sicherheit erschliessen lassen; dies Gefühl ist wohl der Möglichkeit, dem Untergrunde nach im musikalischen Ausdruck enthalten, aber nicht so unzweideutig ausgesprochen, dass nicht ein Spielraum subjektiver Deutung bliebe (48). Jede andere Vokalkomposition wird das gleiche Verhältnis erweisen, auch das Rezitativ, in dem die Musik sich dem sprachlichen Ausdruck aufs Engste anschmiegt (60). Die Bestimmtheit des Begriffs und der Vorstellung geht in die Musik nicht ein und ohne diese Bestimmtheit giebt es auch keine volle Bestimmtheit des Gefühlsausdrucks in Tönen.

Da das Darstellen bestimmter Gefühle der Musik versagt ist, so kann darin auch niemals ihr ästhetisches Prinzip liegen oder ein Ideal daraus konstruiert werden, dem sie nachzustreben hätte (57). Die Meinung, dass der Tonsetzer in den einzelnen Sätzen einer Symphonie oder Sonate den Verlauf bestimmter Seelenzustände schildere, ist unberechtigt (96, 97); der musikalische Aufbau eines Sonatensatzes entspricht keineswegs dem Verlauf eines realen oder idealisierten Gefühls, seine psychologische Entwicklung ist eine spezifisch musikalische.

Hanslick verschliesst sich nicht ganz der Einsicht, dass die Musik, trotzdem sie bestimmte Gefühle nicht aussprechen kann, doch nicht ohne Beziehung zum Gefühlsleben überhaupt bleibt. Er räumt ein, dass wir mit Recht ein musikalisches Thema innig nennen oder stolz, missmutig, zärtlich, beherzt, sehnend, oder duftig, frühlingsfrisch, nebelhaft, frostig (84, 123). Er giebt zu, dass die Musik, Liebe, Eifersucht, Wonne und Leid in gewisser Weise auszudrücken vermag (128, 129); er weiss, dass der Aesthetiker sich nicht begnügt mit der Erklärung mehr oder weniger einfacher Gehörsempfindungen, sondern vor allem Erklärung des Gefühlsgehaltes verlangt, also frägt, wie es kommt, dass die eine Reihe von wohlklingenden Tönen den Eindruck der Trauer macht, eine andere von gleichfalls wohlklingenden den der Freude (145).

Bei alledem hält Hanslick mit Recht daran fest, dass nicht das Gefühl als solches der schaffende Faktor im Komponisten ist und der rezeptive im Hörer, sondern die Phantasie als Organ des reinen Schauens und künstlerischen Produzierens. Aus der Phantasie des Künstlers entsteigt das Tonstück für die Phantasie des Hörers (9). Nicht das Gefühl komponiert, sondern die speziell musikalische, künstlerisch geschulte Begabung (120). Ein inneres Singen, nicht ein blosses inneres Fühlen treibt den musikalisch Talentierten zur Erfindung eines Tonstücks (121).

Die Phantasie ist dem Schönen gegenüber zwar nicht bloss ein Schauen, sondern ein Urteilen, sie ist keine völlig abgeschlossene Funktion. Verstand und [reales] Gefühl bleiben aber für die echte Auffassung des Schönen nur Grenzgebiete. In reiner Anschauung geniesst der Hörer das erklingende Tonstück, jedes stoffliche Interesse muss ihm fern liegen. Ein solches ist aber die Tendenz, Affekte in sich erregen zu lassen. Ausschliessliche Bethätigung des Verstandes durch das Schöne verhält sich logisch anstatt ästhetisch; eine vorherrschende Wirkung auf das Gefühl ist noch bedenklicher, nämlich geradezu pathologisch (9, 10). Das reale Gefühl, das sich thatsächlich mehr oder weniger mit der reinen Anschauung paart, kann nur dann

als künstlerisch gerechtfertigt gelten, wenn es sich seiner ästhetischen Herkunft bewusst bleibt, d. h. der Freude an einem und zwar gerade diesem bestimmten Schönen. Fehlt dies Bewusstsein, fehlt die freie Anschauung des bestimmten Kunstschönen und fühlt das Gemüt sich nur von der Naturgewalt der Töne befangen, so kann die Kunst sich solchen Eindruck umsoweniger zugut schreiben, je stärker er auftritt (153). Dem Schönen entspricht ein Geniessen, kein Erleiden. Freudigen Geistes, in affektlosem, doch innig hingebendem Erfassen sehen wir das Kunstwerk an uns vorüberziehen. Dieses Sich-Erfreuen mit wachem Geiste ist die würdigste, heilvollste und nicht die leichteste Art, Musik zu hören (167, 168). Nur derjenige hat eine Komposition im wahrsten Sinn verstanden und genossen, der nicht bloss die allgemeine Nachwirkung des Gefühls, sondern die bestimmte Anschauung eben dieses Tonstücks mit sich nimmt (175). Das wahre musikalische Hören kann sich komplizierten Werken gegenüber bis zur Arbeit steigern. Es ist das geistige Moment, das den künstlerischen Wert entscheidet (169, 170), und wenn der Laie und Gemütsmensch frägt, ob eine Musik lustig sei oder traurig, so frägt der Kenner, ob sie gut sei oder schlecht (172).

Dem künstlerischen Erfassen des musikalisch Schönen steht als Gegensatz die pathologische (besser: sinnliche oder elementare) Wirkung gegenüber, der die Musikästhetik umsomehr Aufmerksamkeit zu schenken hat, da Töne und Klänge auf unser Nervensystem intensivere Wirkung üben, als das Material irgend einer anderen Kunst. Hanslick erörtert dies Verhältnis in trefflicher Weise (130—133, 143, 153—157); das ästhetische Merkmal des geistigen Genusses geht jenem Hören ab, das sich vor allem der klanglich-sinnlichen Seite der Musik zuwendet. Eine feine Cigarre, ein pikanter Leckerbissen, ein laues Bad leisten dem so veranlagten Hörer ähnliche Dienste wie eine Symphonie (156).

Die sinnliche Empfindung ist aber, wenn auch nicht Selbstzweck, so doch Vorbedingung alles ästhetischen Erfassens (8).

Hanslick kennt die Einheit von Idee und sinnlicher Erscheinung; er weiss, dass alle wissenschaftliche Ergründung des Schönen von dieser Fundamentalerkenntnis ausgehen muss (25). Wie er die einseitigen Uebergriffe des sinnlichen Elementes als pathologisch kennzeichnet, so warnt er andererseits vor dessen Unterschätzung. Jede Kunst geht vom Sinnlichen aus und webt darin (77); ohne die sinnliche Grundlage vermag die Idee sich gar nicht mitzuteilen. Im Kunstwerk selbst sind beide Seiten eins, untrennbar verwachsen: der Komponist stellt musikalische Ideen dar (30, 73); das Musikalisch-Schöne liegt aber einzig in den Tönen und ihrer künstlerischen Verbindung (72), in den konkreten Tonbildungen (158), denen es immanent ist (82, IX). Die Unterscheidung von schöner Musik mit und ohne geistigen Gehalt ist undurchführbar; sobald überhaupt von schöner Musik gesprochen wird, ist der geistige Gehalt mitgesetzt (83—84), denn es giebt keine Schönheit ohne jeglichen Anteil von Geist (78), das künstlerische Moment kommt aus dem Geist und wendet sich an den Geist (152).

Es kann daher auch davon nicht die Rede sein, dass die Musik sich in blosser Bewegung erschöpfe, denn: Seelenbewegungen als Bewegungen an sich, ohne Inhalt, sind kein Gegenstand künstlerischer Verkörperung, weil diese ohne die Frage: was bewegt sich oder wird bewegt, nirgends Hand anlegen kann (55). Der Klang und die Bewegung sind erst das Elementarische der Musik (153). Wenn Hanslick das Schöne in der Musik wesentlich in Formen verlegt, so will er das so verstanden wissen, dass der geistige Gehalt im engsten Zusammenhange mit diesen Tonformen stehe: die Formen, welche sich aus Tönen bilden, sind nicht leer, sondern erfüllte, nicht blosse Linienbegrenzung eines Vakuums, sondern sich von innen heraus gestaltender Geist (78, 79). Gedanken und Gefühle rinnen wie Blut in den Adern des ebenmässig schönen Tonkörpers; sie sind nicht er, sind auch nicht sichtbar, aber sie beleben ihn (218—219). In der Musik ist Sinn und Folge, aber musikalische; sie ist eine

Sprache, die wir sprechen und verstehen, jedoch zu übersetzen nicht im Stande sind. Es liegt eine tiefsinnige Erkenntnis darin, dass man auch in Tonwerken von „Gedanken" spricht, und wie in der Rede unterscheidet da das geübte Urteil leicht echte Gedanken von blossen Redensarten (79). Der Musiker dichtet und denkt in Tönen (219), das Komponieren ist ein Arbeiten des Geistes in geistfähigem Material (81), eine in ihrer Art plastische Thätigkeit und jener des bildenden Künstlers vergleichbar. Ebensowenig wie der Bildhauer darf der Tondichter seinem Stoff unfrei verwachsen sein, denn gleich jenem hat er sein Ideal objektiv hinzustellen, zur reinen Form zu gestalten. Das plastische Moment des Komponierens erheischt eine Entäusserung der Subjektivität nicht minder, wenngleich in verschiedener Richtung, als die bildenden Künste (119, 120). Wie jedes andere echte Kunstwerk spiegelt aber auch das musikalische die Individualität, d. h. in gewissem Sinne die Subjektivität seines Schöpfers ab (82, 123, 220, 221).

Das musikalisch Schöne fällt nicht zusammen mit dem Architektonischen, das es vielmehr als Zweig in sich fasst; ebensowenig ist es zu erschöpfen durch den Begriff des Regelmässigen und Symmetrischen: das abgeschmackteste Thema kann symmetrisch gebaut sein (78, 105). Vortrefflich sind Hanslicks Erörterungen über das Verhältnis der Musik zur Mathematik (107—110) und zum Naturschönen (179 ff.): die Mathematik regelt bloss den elementaren Stoff zu geistfähiger Behandlung und spielt verborgen in den einfachsten Verhältnissen, aber der musikalische Gedanke kommt ohne sie ans Licht (108). Es giebt für die Musik auch kein natürliches Vorbild wie für die Poesie und die bildende Kunst (194). Die Musik kann nicht im gleichen Sinne wie diese Künste einen Gegenstand, ein Sujet darstellen (206—211). Goethes Egmont entnimmt dem historischen Stoff Personen, Ereignisse, Handlungen, Beethovens Musik kann von diesen Elementen nichts geben. In der Vokalmusik ist es nicht die Musik, die die Bestimmtheit des Begriffs und der Anschauung bedingt, sondern der Text. — Darum

ist das Komponieren eines gegebenen Textes aber doch viel mehr als ein blosses Kolorieren vorgezeichneter Umrisse. Die Musik kann ein mittelmässiges Gedicht zur innigsten Offenbarung des Herzens umwandeln (45, 46), ihm den Ausdruck individueller Innerlichkeit verleihen (58).

Wie Hanslick die untrennbare Einheit von Form und Inhalt (Gehalt) kennt (213—216), so auch die von Melodie und Harmonie (89, 90). Der den musikalischen Elementen innewohnenden Symbolik (34—36) und Logik (80), dem Verhältnis der Musik zur Sprache (110—115) widmet er treffende Bemerkungen. Er weiss, was er von den moralischen (159—163) und medizinischen (134—140) Wirkungen der Musik zu halten hat und betont ausdrücklich, dass seine eigene ästhetische Theorie kein Sollen ausspreche, sondern ein Sein betrachte, dass sich also keine bestimmte musikalische Richtung daraus als die einzig berechtigte deduzieren lasse, da sie vielmehr zu erkennen strebe, was in allen, auch den entgegengesetztesten Schulen in gleicher Weise das Schöne sei (100, 101).

Betrachtet man Hanslicks Gedanken nur von dieser Seite, so müsste man glauben, den überzeugungstreuen Vertreter eines unanfechtbaren musikästhetischen Idealismus vor sich zu haben, einen ebenso scharfsinnigen wie kenntnisreichen Denker. Von diesem Gesichtspunkte aus müsste es unbegreiflich scheinen, dass sich gegen seine Theorie sollte so viel und erbitterter Widerspruch erhoben haben. Wir haben bisher aber nur die eine Hälfte der Hanslickschen Theorie kennen gelernt, jene Hälfte, die sie in Uebereinstimmung zeigt mit dem, was der gesunde künstlerische Sinn verlangt und was Hanslick selbst als geistvoller Kenner Tag für Tag praktisch erprobt. Seine Lehre ist damit aber nicht abgethan. Hanslick ist als Musikästhetiker sozusagen ein Janus, er zeigt zwei Gesichter; den ganzen Hanslick kennt nur, wer die Statue von beiden Seiten gesehen hat. Neben dem idealistischen Gedankengang geht unvermittelt ein anderer, formalistischer, her; beide Gedankenreihen schliessen einander aus und heben sich gegenseitig auf. Die formalistische

Seite der Theorie ist es, die mit Recht scharfen Widerspruch gefunden hat und immer wieder finden wird. Hanslick selbst wird des ungelösten Widerspruchs, in dem er stecken bleibt, nicht inne; wie alle Formalisten hält er die gegen ihn erhobenen Vorwürfe für ungerecht, umsomehr, da er ja, wie wir gesehen haben, dem Idealismus reichlich Opfer bringt. Er kennt überdies das ganze Gebiet der Musik praktisch viel zu gut, hat ihren Zauber zu oft und tief empfunden, um von sich selbst glauben zu können, dass er gerade den geistigen Gehalt, der allein solche Wirkung ausübt, bestreite. Und doch thut er das, wie alsbald erwiesen werden soll.

Obgleich Hanslick, wie wir gesehen haben, die Bewegung neben dem Klang nur als das Elementarische der Musik gelten lässt (153), obgleich er ferner ausdrücklich selbst betont, dass Seelenbewegungen als Bewegungen an sich, ohne Inhalt, kein Gegenstand künstlerischer Verkörperung seien, weil diese ohne irgend ein Substrat der Bewegung nirgend Hand anlegen kann (55), bezeichnet er doch in schroffem Widerspruch mit sich selbst den Begriff der Bewegung als den wichtigsten und fruchtbarsten in Wesen und Wirkung gerade derjenigen Kunst, der seine ganze Untersuchung gilt (33—34). Gerade die Bewegung erklärt er für das Element, das die Musik mit den Gefühlen gemein habe (33), und zwar die Bewegung abgesehen von ihrem psychischen Gehalte, wie sie den verschiedensten Affekten angehöre und immer nur das *Unwesentliche* ihres Charakters bilde (32).[17])

Wir haben damit sogleich den eigentlichen Nerv der formalistischen Auffassung blossgelegt, alle übrigen Irrtümer Hanslicks nehmen hier ihren Ausgang. Schopenhauer lässt durch die Musik den tiefsten Wesensgrund alles Geschehens aussprechen, den innersten Kern des Gefühls, Hanslick nur ein äusseres unwesentliches Element, die Bewegung, abgesehen von ihrem psychischem Gehalte, nach den Momenten schnell, langsam, stark, schwach, steigend, fallend (32). Bei Schopenhauer sagt die Musik das Wichtigste der psychischen Vorgänge,

bei Hanslick bildet sie nur deren Dynamik ab, unvermögend, den Gehalt zu treffen. Folgerichtig bleiben bei Hanslick für die Musik nur noch diejenigen Ideen übrig, „welche auf hörbare Veränderungen der Kraft, der Bewegung, der Proportionen sich beziehen, also die Ideen des Anschwellenden, Absterbenden, des Eilens, Zögerns, des künstlich verschlungenen, des einfach Fortschreitenden und dergl." (29). Die so verarmte Musik kann nur noch flüstern und stürmen, die Liebe aber und die Kampflust, die der blossen Dynamik des Flüsterns und Stürmens zu Grunde liegen und deren wesentlichen Kern ausmachen, bleiben ihr unerreichbar und unausdrückbar (26). Diese Auffassung muss den Meisterwerken der musikalischen Litteratur gegenüber geradezu als Blasphemie erscheinen. Es ist Blasphemie, zu denken, dass die Musik, die Beethoven zur grossen Arie der Leonore geschrieben hat, Mozart zu den Gesängen Taminos und Paminas, Wagner zu den Herzensergüssen einer Elisabeth, Elsa, Isolde, nur das Unwesentliche der in den Worten niedergelegten Gefühle ausdrücke, nur die Bewegung und Dynamik der seelischen Vorgänge, nur die Ideen des Anschwellenden, Absterbenden, des Eilens und Zögerns. Wenn die Ausdrucksfähigkeit der Musik nicht weiter reichte, wenn sie nicht im Gegenteil, wie Schopenhauer lehrt, gerade das Wesentlichste, den Kern der Gefühle und Affekte und alles Geschehens in einer solchen Weise ausspräche, die den alltäglichen Gefühlsausdruck weit übertrifft und hinter sich lässt, so wäre die hohe Wertschätzung unbegreiflich, die die Menschheit solchen musikalischen Interpretationen des seelischen Lebens entgegenbringt und sie zu den höchsten künstlerischen Errungenschaften rechnen lässt. Zur Darstellung derjenigen Ideen, welche sich nur auf hörbare Veränderungen der Kraft, Bewegung, Proportionalität beziehen, also der Ideen des Anschwellenden, Absterbenden, des Eilens, Zögerns u. s. w. bedürfte es weder eines Orchesters noch eines begabten Komponisten, der es sich dienstbar macht; diese Ideen können durch ein halbes Dutzend geschickter Trommler erschöpfend zum Ausdruck gebracht werden. Dass die Bewegung

an sich auch in der Musik nur das Elementarische, das Allgemeine ist, von dem das Besondere jeder Tondichtung, das künstlerisch Individuelle, unterschieden werden muss, räumt Hanslick später, wie wir schon erwähnten, im Widerspruch mit sich selbst ein (153, 154). Worin sollte aber das Besondere, das künstlerisch Individuelle des musikalischen Gefühlsausdrucks im Gegensatz zur blossen Dynamik und Bewegung liegen, wenn nicht im Ausdruck dessen, was den Kern des Gefühls bedingt?

Hanslick übersieht gerade den wichtigsten Punkt. Er verlegt das Wesen des Gefühls in die bewussten, bestimmten Vorstellungselemente, die allerdings in die Musik nicht eingehen, und vergisst darüber, obwohl ihm die unbewusste Vorstellung nicht unbekannt ist (27), die unbewussten Elemente, die in Wahrheit den Kern des Gefühls bedingen und gerade in der Musik ihren tiefsten Ausdruck finden. Da die Musik bewusste und bestimmte Vorstellungen nicht ausspricht, so kann sie auch nicht einzelne und bestimmte Gefühle bezeichnen, was ja schon Hegel und Schopenhauer erkannten und Hanslick mit Recht noch mehr hervorhebt. Da sich der Musik aber um so tiefer die Welt des unbewussten Vorstellungs- und Begehrungslebens erschliesst, so drückt sie vom Gefühle gerade das aus, was nicht in Worte und Begriffe eingeht, und wird so erst recht zu einer Sprache des Gefühls. Sie geht weit hinaus über die blosse Dynamik und Bewegung; sie kann nicht nur flüstern und stürmen, sondern auch die Liebe und Kampflust finden in ihr einen Ausdruck, wenn auch nicht in der Bestimmtheit des zum vollen Bewusstsein gelangten Gefühls.[18])

Das alles kann Hanslick nicht zugeben vermöge seiner Theorie der blossen Dynamik und Bewegung. Er muss der Musik nicht nur die Darstellung bestimmter, sondern auch die unbestimmter Gefühle versagen. Um diese völlige Loslösung der Musik vom Gefühlsleben vor sich und anderen zu rechtfertigen, ist er genötigt, das Wesen des unbestimmten Gefühls gänzlich zu entstellen. Wir werden unter unbestimmten Gefühlen solche Gefühle verstehen müssen, denen entweder ein be-

stimmtes Ziel und Objekt fehlt (unbestimmte Freudigkeit, Sehnsucht, Trauer, Wehmut, Verstimmung), oder die aus verschiedenen Gefühlselementen so zusammengesetzt sind, dass wir sie mit Worten nicht bestimmt zu bezeichnen vermögen. Hanslick dagegen setzt das unbestimmte Fühlen dem gleich, was er das Dynamische der Affekte nennt, also der blossen Bewegung des Fühlens, „abgezogen von dem Inhalt desselben, dem Gefühlten" (54, 55).

Wenn er nun behauptet, dass Seelenbewegungen als Bewegungen an sich, ohne Inhalt, kein Gegenstand künstlerischer Verkörperung seien, so hat er, wie wir schon hervorhoben, gewiss recht. Aber unbestimmte Gefühle sind eben keine Bewegungen an sich, keine blosse innere Dynamik, sie bleiben immer ein Fühlen, d. h. inhaltlich erfüllte Bewegungen. Darum liegt auch keineswegs ein Widerspruch darin, dass unbestimmtes Fühlen Gegenstand künstlerischer Darstellung werde. Viele lyrische Gedichte, in denen ein unbestimmtes Sehnen, Hoffen, Trauern, eine unbestimmte Wehmut, Freude, fromme Hingabe, Innigkeit, Ausdruck gefunden hat, sprechen gegen Hanslick; auch viele Werke der bildenden Kunst, Gemälde und Statuen, die einen nicht in Worte zu fassenden, also in diesem Sinne unbestimmten seelischen Ausdruck verkörpern. Die Behauptung Hanslicks, dass die künstlerische Darstellung unbestimmten Fühlens das Gegenteil des Individualisierens bedeute, d. h. das Prägen des Unbestimmten aus dem Bestimmten, des Allgemeinen aus dem Besonderen, und schon um deswillen unmöglich sei, da ja der normale Weg künstlerischer Darstellung die entgegengesetzte Richtung verlange (55), beruht auf blosser Sophistik, auf dem Spiel mit Worten. Die künstlerische Darstellung unbestimmten Fühlens vollzieht sich ganz auf dem gleichen Wege wie die des bestimmten; nicht das unbestimmte Gefühl als solches wird dargestellt, sondern die Art seines Sich-Aeusserns, seines In-die-Erscheinung-Tretens, und das bedingt schon die Begrenzung, Individualisierung, das Prägen des Bestimmten aus dem Unbestimmten im sinnlichen Ausdruck.

Hanslick giebt selbst zu — und er muss es wohl oder übel zugeben — dass die Musik freudigen oder düsteren Charakter tragen kann, dass der Ausdruck der Wehmut, Sehnsucht, Innigkeit in sie eingeht, der des Ernstes, des neckischen Mutwillens, der Heiterkeit, ohne dass zugleich ein bestimmtes Objekt und Ziel mit den Tönen bezeichnet werden kann. Was ist das alles aber anderes als der Ausdruck eines in diesem Sinne unbestimmten Fühlens? Wollte Hanslick ganz konsequent sein, so dürfte er nicht einmal einräumen, dass die Musik freudigen oder ernsten Charakter tragen könne; denn woher soll diese Gefühlsfärbung kommen, da ja doch alle innere Beziehung der Musik zum Gefühl unterbunden ist? Darin eben liegt der tiefere und gefährlichere Sinn dieser ganzen formalistischen Deutung. Indem Hanslick gegen das „Darstellen" und „Ausdrücken" unbestimmter Gefühle kämpft, verliert er zugleich allen gefühlsmässigen idealen Gehalt aus den Händen. — Begriffe, Vorstellungen, Anschauungen, bestimmte Gefühle kann die Musik zugestandenermassen allein nicht ausdrücken; das unbestimmte Gefühl hat ihr Hanslick auch noch entzogen. Es erhebt sich nun mit Recht die Frage, was denn die Musik nach Hanslicks Dafürhalten überhaupt auszudrücken vermöge.

Hanslicks Antwort lautet allerdings: „Musikalische Ideen" (73). Gerade die musikalischen Ideen, d. h. den idealen gefühlsmässigen Gehalt der Musik hat Hanslick aber durch seine eigenen Deutungen zerstört. Frägt man ihn nach Wesen und Bedeutung der musikalischen Ideen, so bleibt ihm nichts übrig, als auf seine formalistischen Erklärungen zurückzuverweisen, die wir soeben kennen gelernt haben, d. h. auf die Behauptung, dass der Musik nicht nur der Begriff und die gegenständliche Anschauung verschlossen sei, sondern auch das bestimmte und unbestimmte Gefühl, sodass nichts für sie übrig bleibe als blosse Dynamik und Bewegung. Hanslick bewegt sich also in einem Zirkel, wie ein Materialist, der in seinen prinzipiellen Erörterungen den Geist leugnet, aber doch nicht ohne ihn auskommen kann und daher genötigt ist, ihn unter der Hand hintenherum

wieder einzuschmuggeln. — Dies ganze Verhältnis sucht Hanslick vor sich selbst zu verschleiern durch ein doppelsinniges Spiel, das er mit dem Begriff „Inhalt" treibt. Den musikalischen Ideen, die mit dem Tonmaterial ausgedrückt werden sollen, stellt er als Inhalt der Musik „tönend bewegte Formen" gegenüber (74).[19]) Den Begriff Inhalt gebraucht er selbst aber in dreifacher Bedeutung.

Zunächst bezeichnet er als Inhalt das, „was ein Ding enthält, in sich hält. In dieser Bedeutung sind die Töne, aus welchen ein Musikstück besteht, welche als dessen Teile es zum Ganzen bilden, der Inhalt desselben" (205). Hanslick weiss selbst, dass sich mit diesem Bescheid niemand zufrieden geben wird, denn er besagt nichts anderes als: Musik besteht aus Tönen.

Hanslick gebraucht den Begriff Inhalt ferner im Sinne von Stoff, Gegenstand, Sujet (25, 44—45 Anm., 192, 206, 211, 218, 219). Er weist mit Recht darauf hin, dass die Musik nicht wie die bildende Kunst und Poesie einen Gegenstand, Stoff, ein Sujet darstelle (206), dass ihr das Naturschöne fehlt, das sie idealisierend wie jene Künste nachbilden könnte (211). Der Begriff Inhalt, in diesem Sinn gefasst, lässt sich also auf den Satz von den tönend bewegten Formen gar nicht anwenden, da die Musik einen solchen Inhalt zugestandenermassen nicht besitzt. Es bliebe noch die andere Möglichkeit, dass Hanslick die tönend bewegten Formen im gleichen Sinne als Inhalt eines musikalischen Kunstwerks aufgefasst wissen will, in dem die Säulen, Pfeiler, Bogen, Gewölbe — Inhalt eines Domes — Kopf, Hals, Rumpf, Arme u. s. w. Inhalt einer Statue sind; d. h. tönend bewegte Formen sind nunmehr der Inhalt, vermöge dessen der geistige Gehalt sich realisiert. So aufgefasst ist Hanslicks Satz zwar dem Sinne nach richtig, denn im musikalischen Kunstwerk sind tönend bewegte Formen thatsächlich das sinnliche Mittel zur Aussprache seelischen Gehalts, wie in der Baukunst Säulen, Pfeiler, Bogen, in der Plastik der menschliche Körper. Wir sind damit aber keinen Schritt weiter gekommen, sondern

haben uns wieder in einem Zirkel bewegt und sind so klug wie zuvor. Denn indem wir erkennen, dass tönend bewegte Formen das Mittel sind, vermöge dessen sich der seelische Gehalt in der Musik realisiert, haben wir über die Beschaffenheit dieses seelischen Gehaltes selbst gar nichts erfahren, sondern sehen uns wiederum in vollem Umfange auf Hanslicks formalistische Deutungen angewiesen, die für den musikalischen Ausdruck nichts übrig lassen als blosse Dynamik und Bewegung.

Hanslick gebraucht aber den Begriff Inhalt noch in einer anderen Bedeutung, und zwar im Sinne von geistigem Gehalt. Daraus ergiebt sich für seine tönend bewegten Formen die letzte verhängnisvolle Konsequenz, da nun endgiltig jede andere Möglichkeit als die einer formalistischen Deutung ausgeschlossen sein wird. Hanslick identifiziert Inhalt und geistigen Gehalt bei seinen an sich vortrefflichen Ausführungen über das Verhältnis von Form und Inhalt, wobei er zu dem richtigen Ergebnis kommt, dass diese beiden in aller Musik letzten Endes untrennbar sind (212—216). Die Ungenauigkeit seiner Unterscheidungen drängt ihn dabei jedoch zu dem Irrtum, in diesem Umstande einen durchgreifenden Unterschied zwischen der Musik einerseits, der Poesie und bildenden Kunst andererseits zu sehen. Ehe wir aber im Stande sein werden, diese Beziehungen in allen Einzelheiten zu überblicken und unsere an die tönend bewegten Formen anknüpfenden Erörterungen zu Ende zu führen, bedarf es für uns noch eines Umweges. Erst wenn wir das Verhältnis von Form und Inhalt seinem ganzen Umfange nach klargelegt haben, werden wir Hanslick endgiltig aus allen seinen formalistischen Positionen vertreiben können.

* * *

Im Leben bedeutet „Inhalt" etwas anderes als im Gebiet des Schönen. Im Leben bildet den Inhalt oder Gehalt eines Menschen sein sittlicher Wert, sein Können, sein Wirken — in der Kunst ist es das Zur-Erscheinung-kommen dieser Eigenschaften, was Geltung erlangt. Im Leben schätzen wir, wenn

wir nur vorurteilslos genug sind, eine hässliche Mutter, die ihr Kind zärtlich liebt, ebenso hoch wie eine schöne, da wir vor allem auf die Realität des Inhalts, auf den Wert des realen Gefühls sehen. In der Kunst ist die Realität nichts, der gehaltvolle schöne Schein alles. Der Christus der Wirklichkeit ward für die Welt bedeutsam durch seine reale Menschenliebe und Güte; der Christus der bildenden Kunst oder des Dramas ist es nur durch die Versinnlichung dieser Eigenschaften. Die wirklichen Eigenschaften sind der Stoff, der Vorwurf, das Thema, das der Künstler je nach seiner Individualität gestaltet und in dem er, je nach seiner Begabung, verschiedenen künstlerischen Gehalt niederlegt. Mutterliebe ist der Stoff, Inhalt, das Thema ungezählter Madonnenbilder; darum ist der künstlerische Gehalt dieser Bilder aber doch grundverschieden. Die Darstellung der Mutterliebe an und für sich sagt noch nichts aus über den ästhetischen Wert des Kunstwerks. — In ähnlichem Sinne sprechen wir vom „Inhalt" eines Romans, einer Novelle, Tragödie und meinen damit die Schicksale der geschilderten Personen, die sogenannte „Handlung". Es ist ohne weiteres ersichtlich, dass auch der in diesem Sinn gefasste Inhalt nicht entscheidend ist für den künstlerischen Wert und Gehalt, sondern nur dazu dient, dass der künstlerische Gehalt sich verwirkliche. Grosse Dichter haben aus den Schicksalen Othellos, Egmonts, Fausts, Wallensteins unsterbliche Tragödien erstehen lassen, ein Stümper würde in dem gleichen „Inhalt" ganz anderen Gehalt niederlegen.

Ebensowenig ist der Inhalt dann entscheidend für den ästhetischen Wert, wenn er verstanden wird im Sinne realer Zweckmässigkeit. Es wäre gewiss falsch, eine Kaserne schön zu finden nur deshalb, weil sie praktisch angelegt ist, die volle Büste eines Weibes, weil sie dem Kinde ausgiebige Nahrung verspricht, oder ein Bühnenwerk, weil es geeignet ist, patriotische Gefühle zu erwecken. Es läge einer solchen Auffassung die Verwechslung von Zweckmässigkeit und Schönheit zu Grunde. Zweckmässigkeit ist ein wesentlicher Bestandteil des realen

Inhalts, ist unter Umständen eine Voraussetzung der Schönheit, aber nie mit ihr identisch. Das Zurerscheinungkommen der Zweckmässigkeit hat an sich nicht ästhetisches, sondern intellektuelles Wohlgefallen zur Folge. — Solange der Begriff „Inhalt" in diesem Sinn genommen wird, also im Sinne realer Eigenschaften, Wirksamkeit und Zweckmässigkeit oder im Sinne von Thema, Stoff, Vorwurf ist er nicht entscheidend für den künstlerischen Gehalt, d. h. der ästhetische Wert der Form ist nicht unmittelbar durch ihn bedingt.

Ganz anders gestaltet sich das Verhältnis, sobald wir den Begriff „Inhalt" in der tieferen und eigentlichen Bedeutung von „künstlerischem Gehalte" nehmen. Der stoffliche Inhalt der Madonna della Sedia ist Mutterliebe, der künstlerische Gehalt des Bildes ist mit Worten überhaupt nicht aufzeigbar und liegt in der Art, wie die Mutterliebe zur Erscheinung gebracht ist. Dieser eigentliche Inhalt aber ist mit der Form oder sinnlichen Erscheinung untrennbar verwachsen, so sehr, dass es weder eine schöne Form ohne Inhalt, noch einen ästhetischen Inhalt ohne Form giebt. Sobald wir überhaupt von schöner Form sprechen, ist ein Inhalt mitgesetzt, denn die Schönheit der Form liegt nur in einem gewissen, durch sie vermittelten ästhetischen Gehalt. Es muss hier auf die Auseinandersetzungen Oersteds zurückverwiesen werden. Was soll an der mediceischen Venus, am Apoll von Belvedere, am Laokoon Form sein, was Inhalt? Die beiden sind untrennbar, sind ein und dasselbe: der künstlerische Gehalt liegt nur in diesen Formen, diesen Linien des Leibes, diesen Bewegungen. So ist in Rafaels Madonna della Sedia der Ausdruck, der uns ergreift, gebunden an diese Linien, Farben, Formen, an diese Gesichtszüge, die wiederum letzten Endes Linien und Flächen sind. Man ändere die Linien und Flächen und man wird damit auch den seelischen Inhalt des Bildes geändert haben. — Bei grösseren Kompositionen, wie Rafaels „Disputa" und „Schule von Athen", könnte man vielleicht daran denken, die Form in der Gruppierung zu suchen, den Inhalt in Ausdruck und Haltung der einzelnen Gestalten.

Aber auch diese Scheidung erweist sich als undurchführbar. Der künstlerische Gehalt dieser Bilder liegt zum Teil gerade in der Gruppierung. Rafaels Künstlertum äusserte sich nicht zuletzt in der Fähigkeit, die Gestalten seiner Phantasie kunstvoll und doch so natürlich und zwanglos zu vereinen. Jeder Eingriff in diese Eurythmie würde sofort eine Beeinträchtigung des ganzen Wertes, des ganzen Bildes zur Folge haben; man würde nicht etwa nur eine Aeusserlichkeit verletzen, eine blosse Form, die mit dem Wesen der Sache nichts zu thun hat, sondern den künstlerischen Gehalt im Herzen treffen.

Dass in der Baukunst Inhalt und Form eins sind, also der ästhetische Inhalt nur in und mit der Form existiert und die Form nur durch den Inhalt ästhetische Bedeutung gewinnt, leuchtet ohne weiteres ein. — In der Dichtkunst möchte man vielleicht geneigt sein, zunächst die metrischen Formen als selbständige Formen loszulösen vom poetischen Inhalt. Die Versmasse, abgesehen von den in ihnen sich bethätigenden Worten, dem Wortsinn und dem daraus sich ergebenden poetischen Gehalt sind aber blosse rhythmische Schemata, die nur so viel selbständige ästhetische Bedeutung besitzen, als dieser Art der Rhythmik eben zukommt, das heisst, eine verschwindend kleine, die sich wenig über den Nullpunkt erhebt und keinesfalls im Stande ist, als selbständige Form sich ebenbürtig dem poetischen Gehalte an die Seite zu stellen. Diese sogenannte Form führt, losgelöst von Wort und Wortsinn, ein blosses Schattendasein; sie harrt des Augenblicks, der sie mit Fleisch und Blut bekleidet und zum wahren ästhetischen Leben auferweckt, indem sie berufen wird, als Rhythmik ein Teil des Inhalts zu werden. Wir sagen allerdings, Goethe habe die Form seiner Iphigenie geändert, als er sie in Jamben übertrug. Genau genommen ist das aber nicht richtig; wir müssten besser sagen, er habe seinem Werke einen formalschönen Bestandteil hinzugefügt, der jetzt einen wesentlichen Bestandteil des Inhalts ausmacht. Der künstlerische Gehalt der Iphigenie besteht seit der Umarbeitung zum Teil in der wohlthuenden rhythmischen Gliederung der

Sprache und Gedanken, die in der Prosafassung nicht in gleichem Maſse vorhanden ist. So sind auch in einem guten Sonett Form und Inhalt eins geworden, indem die an sich schattenhafte Form belebt ist durch diesen bestimmten Inhalt und dieser bestimmte Inhalt kunstvoll gegliedert wird durch die ihm zum Gerippe gewordene Form.[20]) Was man vollends epische, dramatische und lyrische Form nennt, existiert überhaupt nur, indem es sich an einem Inhalt bethätigt. Es giebt keine dramatische oder epische Form, die man, abgesehen von einem in ihr sich kundthuenden Inhalt, betrachten und auf sich wirken lassen könnte. Die dramatische Form, losgelöst vom jeweiligen Inhalt, ist eine Abstraktion, die gute Dienste leisten mag für ästhetische Untersuchungen oder für die technische Schulung angehender Dichter und dramatischer Komponisten, die aber an sich jeder konkreten Anschaulichkeit und damit auch jedes selbständigen künstlerischen Wertes entbehrt.

Dass in der Musik Form und Inhalt letzten Endes ein und dasselbe sind, weist Hanslick selbst in trefflicher Weise nach (213—215). Jedes beliebige Thema ergiebt die Unmöglichkeit, Form und Inhalt zu trennen. Was soll die Form sein? Vielleicht die melodische Linie als solche? Gewiss nicht! — denn was bliebe dann als Inhalt übrig? Die Harmonik? wieder nicht, denn der musikalische Gehalt des Themas ruht nächst der melodischen Linie gerade in dieser Art der Harmonisierung. Ebensowenig kann der Rhythmus als selbständige Form losgetrennt werden, ohne dass der Inhalt verändert würde. Nicht einmal die Instrumentation ist ein bloss formaler Bestandteil. Das Thema ist zwar nach Melodik, Harmonik und Rhythmik kein anderes im Orchestersatz als im Klavierarrangement, aber es ist ein anderes im Kolorit, und so gewiss Tizians Kolorit einen gewichtigen inhaltlichen Bestandteil seiner Bilder ausmacht, so gewiss gehört Beethovens und Wagners Orchesterklang zu den inhaltlichen Eigenschaften ihrer Gedanken. Dasselbe Thema, vom Fagott oder Cello vorgetragen, ändert nicht die Form, sondern die Färbung und damit den Inhalt so weit, als

die verschiedene Färbung eine gewisse Art des Charakters bedingt. Der schöne Klang der Instrumente oder der menschlichen Stimme und der verschiedene Charakter von tiefer und hoher Lage sind, wenn man vom Gedanken absieht, der sie seinen Zwecken dienstbar macht, nicht leere Formen, sondern formalschöne Bestandteile, d. h. musikalische Elemente, denen an und für sich und abgesehen von dem sie vereinigenden höheren geistigen Bande ein gewisser unselbständiger ästhetischer Wert innewohnt. Dieser unselbständige ästhetische Wert wird dienendes Glied im Ganzen des selbständigen musikalischen Gedankens, der Melodie, und zwar so, dass die Melodie ihren ganzen Inhalt nur in den und durch die an sich unselbständigen Elemente findet, die nun zu untrennbaren Bestandteilen des künstlerischen Wesens der Melodie geworden sind.

Nach dieser Seite ist also jede Scheidung von Form und Inhalt im musikalischen Gedanken unmöglich. Wie bei Gemälden, könnte man aber auch bei musikalischen Kompositionen versucht sein, wenigstens die Reihenfolge der Gedanken als Form zu betrachten, die dem eigentlichen Inhalt entgegenzusetzen wäre. So wenig aber ein Eingriff in eine wohlüberlegte malerische Gruppierung möglich ist, ohne dass dadurch der künstlerische Gehalt berührt würde, so wenig kann in einer durchdachten musikalischen Komposition die Reihenfolge der Gedanken geändert werden, ohne dass damit zugleich eine Veränderung des Inhalts gegeben wäre. Diese bestimmten Gedanken üben diese bestimmte Wirkung und stellen diesen bestimmten Gesamtgehalt da nur deshalb, weil sie in dieser Folge aneinandergereiht sind und sich aus einander entwickeln. Wo eine Störung dieser Ordnung ohne Beeinträchtigung des Eindrucks möglich ist, da ist entweder der Komponist selbst nicht zur besten Entwicklung vorgedrungen oder seine Gedanken sind vermöge geringer Individualität so geartet, dass sie beliebig durcheinander geschoben werden können. In diesem letzten Falle ist die Veränderung des Inhalts ebenso gering wie der Inhalt selbst. — Die sogenannten musikalischen Formen selbst aber, also die

Formen der Fuge, des Kanons, der Sonate stehen auf derselben Stufe wie die metrischen Formen der Poesie: sie sind blosse Schemata, die nur durch die in ihnen sich äussernden musikalischen Gedanken Leben gewinnen. Die Form der Sonate, losgelöst von allem Inhalt, ist eine Abstraktion, die überhaupt nur gedacht werden kann im Hinblick auf irgend welchen Inhalt. Wenn wir von einer gewissen Reihenfolge der Themen sprechen und von einer gewissen Verarbeitung, die der Sonatenform eigentümlich ist, so setzen wir dabei die, wenn auch noch so allgemeine, Vorstellung von Themen, also eines Inhalts, voraus. Wer nicht weiss, was ein musikalisches Thema ist, der wird auch die Sonatenform nicht verstehen können. Aber auch demjenigen, der musikalische Themen in Hülle und Fülle kennt, wird die blosse Form der Sonate nichts anderes sein als ein Gedankengerippe von verschiedener Ausdehnungsfähigkeit, ein Schema, das erst ausgefüllt werden muss und neben dem Inhalt, den es gliedert und durch den es nur lebt, selbständige ästhetische Bedeutung nie und nimmer beanspruchen kann, so wenig wie ein Scenarium, auf dem die Stellung der handelnden Personen durch Punkte angedeutet ist. So sind auch die Formen des Kanons und der Fuge, losgelöst von bestimmten Tönen und Tonfolgen, blosse Abstraktionen, die für den Musikhistoriker, den Kontrapunktlehrer und seine Schüler von Wichtigkeit sind, an sich aber aller und jeder sinnlichen Anschaulichkeit entbehren und daher ohne alle und jede selbständige ästhetische Bedeutung bleiben. — Auch nach dieser Seite ergiebt sich keine Möglichkeit, dem Inhalt eine selbständige Form von selbständigem ästhetischem Werte entgegenzusetzen.

Nun sprechen wir aber thatsächlich von formaler Schönheit, die wir in Gegensatz stellen zu einer Schönheit anderer, höherer Art. Wir bezeichnen als formal schön z. B. die Arabeske, die es sich genügen lässt an dem ästhetischen Gehalt, der schön geschwungenen Konturen und dem sinnvollen Spiel mit Rankenwerk und Ornamenten entspringt, ohne dass die höheren und höchsten Mittel des seelischen Ausdrucks benutzt werden. Wir

nennen das ein Spiel mit schönen Formen, indem wir „Form" im eigentlichen Sinne verstehen als Gestalt, oder geformter Stoff irgend welcher Art. Wir nennen formalschön aber auch höheren Stufen angehörende Kunstwerke, deren ästhetischer Wert vorwiegend in der Schönheit der Linien, Konturen, Gruppierungen ruht, ohne dass dem ein tieferer seelischer Gehalt entspräche. So sinken die Gestalten gewisser Maler und Bildhauer für uns zum Formalschönen herab, da wir bei äusserer Gefälligkeit und Abrundung keine Innerlichkeit entdecken. So sprechen wir auch von formalschöner Musik und meinen damit u. a. jenen Klassizismus, der die musikalischen Formen der Symphonie, Sonate, des Vokalsatzes gewandt handhabt, dabei aber tieferen Gegensätzen aus dem Wege geht und seine künstlerische Aufgabe gelöst zu haben meint, wenn er in edel geschwungenen und übersichtlich geordneten melodischen Linien Anempfundenes niederlegt.

Bei allen diesen Arten des Formalschönen aber: bei der Arabeske, den Menschengestalten eines malenden, der Symphonie eines musikalischen und dem Drama eines dichtenden Klassizisten kann wiederum nicht die Rede sein von einer Loslösung der Form vom Inhalt oder von irgend welcher Selbständigkeit der Form dem Inhalt gegenüber. Nicht eine leere Form an und für sich bieten uns alle diese Kunsterzeugnisse, sondern eine Form, d. h. sinnliche Erscheinung, die mit dem ihr zugehörigen ästhetischen Gehalt ebenso untrennbar verwachsen ist wie jene Form, in der sich ein Gehalt der höchsten Art offenbart. Der Unterschied liegt nicht in dem Verhältnis der Form zum Inhalt, sondern einzig und allein in dem verschiedenen ästhetischen Werte des Inhalts, der sich entweder freiwillig bescheidet mit tieferen Konkretionsstufen des Schönen, wie in der Arabeske, oder unfreiwillig nicht hinauskommt über eine Schönheit der Linien, Konturen, Gruppierung wie beim seichten Klassizisten. Auch der ästhetische Gehalt der Arabeske ist untrennbar verwachsen mit den Formen, in denen er sich äussert, er besteht nur in und mit diesen Formen, deren Aenderung immer auch den Inhalt trifft. Ebenso ist die bloss

formale Schönheit einer plastischen oder gemalten Gestalt bedingt durch diese bestimmten Linien, Bewegungen, durch diesen bestimmten konventionellen Faltenwurf und süsslichen Gesichtsausdruck, die letzten Endes wiederum in Linien, Flächen, Schatten, Lichtern materiell gebunden sind. Es ist keine selbständige Form, die uns hier entgegentritt, sondern eine Form, deren Wesen darin liegt, uns gerade diesen banalen Inhalt zu übermitteln, die nur durch diesen Inhalt ist, was sie ist und die einzig und allein gerade diesen Inhalt auszudrücken vermag.

Also auch im engeren Gebiete des Formalschönen selbst ist eine Loslösung der Form vom Inhalt unmöglich, sobald Inhalt genommen wird im eigentlichen Sinne des ästhetischen Gehaltes. Niemals ist die Form ein leeres Gefäss, in das der künstlerische Gehalt gleichsam hineingegossen wird, sondern immer ist sie der Körper, dem ein bestimmter Geist mit Notwendigkeit entwächst. Und nicht enger und unauflöslicher ist des Menschen Seele verbunden mit seinem Leibe als der künstlerische Gehalt mit der ihn vermittelnden Form oder sinnlichen Erscheinung. Jeder Eingriff in die Form berührt auch den Inhalt und der Inhalt ist nicht auf anderem Wege zu ändern als durch den Eingriff in die Form.[21])

* *
*

Und nun kehren wir zu Hanslick zurück. Wir sind davon ausgegangen, dass Hanslick die Untrennbarkeit von Form und Inhalt für eine besondere Eigentümlichkeit der Musik hält (212) und zugleich als Inhalt der Musik tönend bewegte Formen bezeichnet. Jetzt wissen wir, dass die Einheit von Form und Inhalt keine besondere Eigenschaft der Tonkunst ist, sondern gemeinsames Merkmal alles Schönen; jetzt erkennen wir aber auch die ganze Gefährlichkeit, die darin liegt, dass man die Form oder die Formen zugleich als Inhalt bezeichnet. Hanslick selbst gebraucht den Begriff Inhalt nicht nur im Sinne von Stoff, Gegenstand, Sujet, sondern ebensosehr im Sinne von geistigem

Gehalt. Wenn er sagt, Form und Inhalt seien in aller Musik „in dunkler, untrennbarer Einheit verschmolzen", so kann damit nichts anderes gemeint sein als die Einheit von sinnlicher Erscheinung und seelischem Gehalt. — Wir stehen somit dem Satz von den tönend bewegten Formen gegenüber vor einer neuen Deutungsmöglichkeit, die also lautet: tönend bewegte Formen sind der künstlerische Inhalt der Musik. Und damit sind wir am letzten, entscheidenden Wendepunkt angelangt, denn diese Deutung allein, so schlimm sie ist, reiht sich ungezwungen ein in Hanslicks Gedankengang; sie allein ergiebt sich aus seinen Voraussetzungen als wahre Konsequenz, der Hanslick nur nicht offen ins Auge zu sehen wagt, da er selbst an ihr erschrickt.

Der Grund des ganzen Irrtums liegt, wie wir uns schon klar gemacht haben, in der falschen Stellung Hanslicks zum Gefühl. Da er nur das reale Gefühl kennt, wie es als ausserästhetisches Moment im Komponisten der Schaffung des Kunstwerks vorangeht und sie begleitet, oder als ausserästhetische Folge im Hörer hervortritt (158, 159), da er in seinem berechtigten Kampfe gegen die Einmischung realer Gefühle in den ästhetischen Akt nicht scharf genug vorgehen zu können glaubt und das gemeinsame Moment von Musik und Gefühl auf blosse Dynamik beschränkt, so bleibt ihm schliesslich nur noch der Ausweg, das Gefühl als „vermeintlichen" Inhalt neben das Tongebilde, neben die blosse Form zu stellen und von dieser letzteren zu behaupten, dass sie der wahre Inhalt der Musik sei, die Musik selbst, während das Gefühl sich damit begnügen muss, teils ausserästhetische Wirkung zu sein, teils gar der Materie des Tones innezuwohnen und zur guten Hälfte — physiologischen Gesetzen zu folgen (158, 159). Auf diese Weise behält Hanslick thatsächlich nichts mehr übrig als die Form im Gegensatz zum Gefühl. Dem Hauptpunkte, der Immanenz des Gefühls in den Tonformen, kann er nicht gerecht werden. Da die Töne aber auch keinen anderen geistigen Inhalt in sich aufzunehmen noch auszudrücken ver-

mögen, d. h. keine Begriffe, Vorstellungen, Anschauungen, Urteile, so bleiben endgiltig nur die Formen an sich mit Ausschluss allen geistigen Inhalts, also die tönend bewegten Formen als Selbstzweck. Dass Hanslick trotzdem immer wieder vom geistigen Gehalte der Musik spricht, von seiner Immanenz in den Tonformen, von der Einheit der Idee und sinnlichen Erscheinung, ändert nichts an diesem Sachverhalt. Hanslick thut das im Widerspruch mit seinen eigenen Ausführungen, die thatsächlich den idealen Gehalt unmöglich machen, zerstören und abstreiten. Er gleicht darin einem Arzte, der einen Patienten zu Tod kuriert hat, trotzdem aber anderen gegenüber von ihm als einem Lebenden spricht.

Jetzt kann für uns kein Zweifel mehr bestehen, was Hanslick meint, wenn er behauptet, dass der Inhalt der Egmont-Ouverture Tonreihen seien (198), dass die Musik aus Tonreihen, Tonformen bestehe, die keinen anderen Inhalt haben als sich selbst, dass die Musik nicht bloss durch Töne, sondern auch nur Töne spreche (206, 207). Ein Hanslick der Baukunst müsste demzufolge behaupten, der Inhalt des Kölner Domes seien Steine und Steinreihen, die keinen andern Inhalt haben als sich selbst, denn die Baukunst spreche nicht bloss durch Steine, sie spreche auch nur Steine.

Für Hanslick ist das musikalische Hören ein „Betrachten der Tonformen" (10) anstatt eines Erfassens des seelischen Gehaltes, er spricht von „klingenden Figuren, sich aufbauenden Tönen" (77), von „in sich selbst befriedigter Formschönheit" (116), „gegenstandslosem Formspiel" (133); er unterscheidet gute und schlechte Musik nach „Tonformen" (92). Den Ton lässt Hanslick nur in der Sprache als Ausdrucksmittel gelten, in der Musik ist er ihm Selbstzweck (111); er spricht von der „selbständigen Schönheit der Tonformen" im Gegensatz zur Herrschaft des Gedankens in der Sprache (112), er bezeichnet als wahren Inhalt, Stoff und Gegenstand eines Tonstücks das Hauptthema (216) anstatt des durch das Thema vermittelten Gehaltes. Dabei entsteht durch die verschiedene Deutung des Begriffes Inhalt

eine grosse Verwirrung, da Hanslick zuerst solche Musik, der in sich abgeschlossene Themen fehlen, inhaltslos nennt (217), alsdann aber die Inhaltslosigkeit als wesentliche Eigenschaft aller Musik hervorhebt (219), wobei er deren Gegenstandslosigkeit im Auge hat. — Bei seiner berüchtigten Zergliederung des Hauptthemas aus Beethovens Prometheus-Ouverture kann Hanslick durchaus keinen weiteren „Inhalt" entdecken als die technisch aufzeigbaren Bestandteile, am allerwenigsten sieht er ein Gefühl oder gefühlsmässigen Gehalt, der dargestellt und ausgedrückt wäre (36—39). Von hier ist nur ein kleiner Schritt zu dem nicht minder berüchtigten Versuche, die Musik mit der Arabeske und dem Kaleidoskop zu vergleichen (74—76). Diese Vergleiche treten zwar neuerdings nicht mehr mit derselben Zuversichtlichkeit auf wie früher. Während in der ersten Auflage die Arabeske das Wesen der Musik „recht treffend" bezeichnete und ihm „sehr nahe" kam, kommt sie ihm in der achten nur noch „einigermassen" nahe und wird ihm nur „entfernt" gerecht. Die ganzen Vergleiche fallen zu lassen hat Hanslick aber nicht die Selbstüberwindung besessen. Anstatt einzusehen, dass die Musik dadurch nicht weniger herabgewürdigt wird als jede andere Kunst, redet er sich noch immer ein, dass diese Analogien die Musik thatsächlich dem Verständnis näher rücken und nur „gefühlvolle" Musikfreunde unangenehm berühren können.[22])

Diese ganze formalistische Auffassung, die in der Deutung der Musik als blosser Gefühlsdynamik und -bewegung ihren letzten Grund hat, führt zu dem Bestreben, den individuellen musikalischen Gefühlsausdruck abzuflachen und zu nivellieren. Daraus erklärt sich Hanslicks Behauptung, eine und dieselbe Melodie könne ebenso gut Zorn wie leidenschaftliche Liebe bedeuten (46), und die Tendenz jener bekannten musikalischen Vertauschungsnachweise, die die Theorie der blossen Dynamik und Bewegung unterstützen sollen. Die krassesten dieser Beispiele hat Hanslick in Erkenntnis ihrer Unhaltbarkeit nachträglich aufgegeben. Er bedient sich jetzt nicht mehr des charakterlosen

Motivs aus den Hugenotten, um zu beweisen, dass Liebe und Zorn denselben musikalischen Ausdruck finden, und behauptet auch nicht mehr, das Duett aus „Fidelio“: „O namenlose Freude“ könne ebenso gut Pizarros Wüten illustrieren. In den neuen Auflagen weist er auf die Arie aus Glucks „Orpheus“ hin: „Ach, ich habe sie verloren“, die ebenso gut die Freude über das Wiederfinden Eurydikes ausdrücken könne wie den Schmerz über ihren Verlust. Diese Vertauschungsmöglichkeit mag zugegeben werden, nicht aber der Schluss, den Hanslick daran knüpft. Niemals haben urteilsfähige Hörer in Glucks Melodie den Ausdruck „schmerzlichster Traurigkeit, höchsten Schmerzes“ (48) gefunden, sondern immer nur den einer zarten, innigen Wehmut, die als solche ein dem Schmerz und der Freude gemeinsames Element bilden. Dies gemeinsame Element allein ermöglicht die Vertauschung, während Hanslick die Sache so dreht und wendet, als ob der musikalische Ausdruck für Schmerz und Freude derselbe sei. Dass das nicht der Fall ist, erweist sich am raschesten da, wo heftiger Schmerz ohne Zusatz mildernder Gefühle im musikalischen Ausdruck durchbricht (Donna Anna an der Leiche ihres Vaters, Lieder aus Schuberts „Winterreise“, Brünhilde, die sich von Siegfried betrogen wähnt). Hanslicks Vertauschungstheorie dürfte an solchen Beispielen rasch genug erlahmen.

Auch die Thatsache, dass im Volkslied und oft im Kunstlied Strophen von verschiedenem Inhalte zur gleichen Melodie gesungen werden, beweist nichts für Hanslick. Solche Lieder stellen sich freiwillig auf den Boden einer wesentlich naiven Kunstäusserung, die um der Volkstümlichkeit und Einfachheit willen auf ins Einzelne gehende Charakteristik verzichtet und sich damit begnügt, die dem ganzen Liede eigene Grundstimmung zum Ausdruck zu bringen. Dass die verschiedenen Strophen sich widerspruchslos der gleichen Melodie einfügen, ist zwar ein beredter Beweis für die Mehrdeutigkeit aller Musik gegenüber der in Begriffe gebannten Bestimmtheit der Dichtkunst, nicht aber ein Beweis, dass Musik nach Belieben und

Willkür gedeutet werden könne. Man kann keineswegs die Melodien der ganzen Lieder miteinander vertauschen, nicht allein wegen der technischen Hindernisse, die sich unter Umständen beheben liessen, sondern wegen des verschiedenen musikalischen Sinnes. Solange aber diese beliebigen Umstellungen nicht möglich sind, wird man berechtigt sein, von dem bestimmten Charakter bestimmter Musik zu reden.

Auch die Vertauschungen, die Bach, Händel, Gluck vorgenommen haben, indem sie Kompositionen von einem Text auf den andern übertrugen, besagen wiederum nur, dass ein und derselbe musikalische Sinn in gewissen Grenzen bezogen werden kann auf verschiedene aussermusikalische Vorstellungen und Gedanken. Aber nur in gewissen unüberschreitbaren Grenzen! Ausserdem darf man nicht vergessen, dass diese Meister, so gross sie waren, doch die Musik noch nicht auf der vollen Höhe der Entwicklung zeigen. Kirchlicher und weltlicher Ausdruck hatten sich bei Bach und Händel noch nicht geschieden, die ganze Freiheit der musikalischen Sprache und Charakteristik kam erst nach ihnen zur Reife, und damit wurde die Möglichkeit der Vertauschungen allsogleich eine geringere. Wenn Händel viele der berühmtesten und ob ihres frommen Ausdrucks bewundertsten Stücke seines „Messias" aus weltlichen, meist erotischen Duetten herübernahm (51), so spricht das nur für die Tiefe und Innigkeit des in diesen Duetten niedergelegten Gehaltes, der sich ohne Widerspruch auch als Ausdruck religiösen Fühlens deuten liess. Frömmigkeit und Innigkeit sind nah verwandt, in der noch nicht zur höchsten Freiheit gediehenen Musik sind sie identisch. So hätte auch Rafael viele seiner weltlichen Gestalten (Schule von Athen) ohne weiteres auf kirchliche Gemälde übertragen können, da er alle seine Schöpfungen mit dem gleichen Geiste hoher Schönheit erfüllte.

Es ist ferner nicht zu bezweifeln, dass das fugierte Allegro aus der Ouverture zur „Zauberflöte" als Vokalquartett sich zankender Handelsjuden komisch wirkt (49). Daraus folgt aber nicht, das Mozarts Musik sowohl ernst als komisch sei, sondern

nur das Komische ihrer parodistischen Anwendung. Das Experiment glückt in gleicher Weise beim parodistischen Vortrag erhabener Monologe und lyrischer Ergüsse. Und wenn bei uns in Dorfkirchen, und in Italien selbst in Städten beim Gottesdienst, weltlich sentimentale und triviale Melodien von der Gemeinde willig als Unterstützung der Andacht hingenommen werden (50), so spricht das weniger gegen die Ausdrucksfähigkeit der Musik als gegen die Urteilsfähigkeit der Hörer. Es giebt bekanntlich viele Menschen, die guten und schlechten Wein oder gute und schlechte Cigarren nicht auseinanderhalten können. Daraus folgt aber nicht, dass diese Unterschiede nicht wirklich vorhanden seien für den, der die nötige Unterscheidungsfähigkeit besitzt. Da in aller Musik die Bestimmtheit der Begriffe fehlt, so kann die Musik religiöse Andacht nicht in gleicher Weise als „Inhalt" darstellen wie die Predigt oder das Lied aus dem Gesangbuch. Da ferner Unterscheidungsfähigkeit für die Bestimmtheit der Begriffe allen normalen Menschen eigen ist, nicht aber im gleichen Maſse verfeinerter musikalischer Sinn, so werden alle Kirchenbesucher gegen die Vertauschung der Predigt mit einer Novelle Einspruch erheben und nur die musikalische Minderheit gegen musikalische Blasphemie. Darum ist diese letztere aber nicht weniger vorhanden und hat nicht weniger objektive Ursachen, als jeder Verstoss gegen den Begriff.

Wie an die Dichtkunst und Malerei, so stellt der poetische Stoff auch an die Musik die „Forderung einer bestimmten, konkreten Individualität", nicht nur die „blosser Eigenschaften" (200). Mag es immerhin möglich sein, dass die Egmont-Ouverture ohne inneren Widerspruch auf „Wilhelm Tell" oder die „Jungfrau von Orleans" übertragen werden könnte, ganz gewiss kann sie nicht übertragen werden auf Macbeth, Coriolan, Hamlet, König Lear, Faust, die Räuber, Fiesko, Don Carlos, Wallenstein, trotzdem alle diese Werke Tragödien sind wie Goethes „Egmont" auch. Die individuelle Färbung der Dichtungen einerseits, der Komposition Beethovens andererseits würde zu inneren Widersprüchen führen. Es bleiben auch hier für die Vertauschung nur solche

Fälle, die einen hohen Grad innerer Verwandtschaft zeigen. Es ist absurd, zu behaupten, dass Berlioz' Ouverture „König Lear" an und für sich mit der Vorstellung „König Lear" nicht mehr zu schaffen habe als ein Strauss'scher Walzer (198). Jene Ouverture kann jederzeit auf König Lear bezogen werden, auch ohne ausdrücklichen Hinweis durch den Komponisten, ein Walzer niemals, selbst wenn es der Komponist verlangte. Auch bei Werken der bildenden Kunst bedarf es in den meisten Fällen einer „ausdrücklichen Nötigung vom Autor", damit das Kunstwerk auf bestimmte Personen bezogen werde. Wer könnte aus der „Schule von Athen" ohne sonstigen Hinweis entnehmen, dass Rafael griechische Philosophen meint, oder aus Michelangelos Gestalten in der Sixtinischen Kapelle, dass es Propheten und Sibyllen sind, ganz zu schweigen von der Beziehung auf die einzelnen, bestimmten biblischen Persönlichkeiten. Und doch wird kein Verständiger den Zusammenhang dieser Bilder mit ihrem Vorwurf „lose und willkürlich" nennen (198). Dieser Zusammenhang ist im musikalischen Kunstwerk rein äusserlich genommen, insofern weniger eng, da die Musik ihren Gegenstand nicht mit Worten bestimmt bezeichnet wie die Dichtkunst und ihn auch nicht abbildet wie die Plastik und Malerei. Darum bleibt dem musikalischen Kunstwerk aber doch die innere Beziehung zu seinem Vorwurf, die Beziehung des seelischen Gehaltes, die nichts weniger als willkürlich ist und neben der die äussere Beziehung nur eine untergeordnete Rolle spielt. Richard Wagners Faust-Ouverture sagt uns vom Faust'schen Geiste mehr als ungezählte seichte Illustrationen, trotzdem diese letzteren keinen Zweifel bestehen lassen, dass sie Faust, Gretchen und Mephisto darstellen. Es erscheint uns durchaus berechtigt, dass eine Tondichtung den Titel „Tasso" trage, oder „Mazeppa", „Prometheus", „König Oedipus", „Orest", „Laokoon" (208—211). Die Musik besitzt denn doch noch andere Mittel, einem solchen Stoffe beizukommen als nur „verminderte Septimenakkorde, Mollthemen, wogende Bässe u. dergl., also musikalische Formen" (209). Die Frage, was die Musik aus der Geschichte

des Laokoon zu machen vermöge, dürfte ein moderner Lessing keineswegs ohne weiteres als einer Antwort unbedürftig von der Hand weisen (211). Die Beantwortung gerade dieser Frage wäre für ihn eines der wichtigsten und interessantesten Probleme.

Die Ausserachtlassung der inneren Beziehung ist es auch, die Hanslick das Wesen der Tonmalerei verkennen lässt (53, 54). Mit Recht wendet er sich zwar gegen die Ansicht, dass die Tonmalerei das durch ein Objekt im Beschauer erregte Gefühl schildere. Das wäre nicht mehr Tonmalerei, da dabei ja das zu malende Objekt ausser Betracht bliebe. Vortrefflich sind auch Hanslicks Ausführungen über das „Vikariieren" eines Sinnesausdrucks für den andern. Dabei lässt er aber ausser Acht, dass dies Vikariieren der Gehörsempfindung für die Gesichtsempfindung nur Mittel zum Zweck, nicht Selbstzweck ist. Das Fallen der Schneeflocken, das Flattern der Vögel, den Aufgang der Sonne malt man allerdings in Tönen, indem man „analoge, diesen Phänomenen dynamisch verwandte Gehörseindrücke" hervorbringt. Die äussere dynamische Analogie ist aber lediglich Mittel zur Ueberlieferung eines verwandten seelischen Gehaltes. Die äussere Analogie geht zwar so weit, dass mit Recht von einem Malen in Tönen gesprochen werden kann, es ist und bleibt das aber ein Malen im uneigentlichen, übertragenen Sinn. Das wichtigste Moment liegt in der Uebereinstimmung des gefühlsmässigen Gehaltes von Objekt und musikalischer Interpretation. Gerade das übersieht Hanslick, indem er den ganzen Nachdruck auf die Nachahmung der äusseren Erscheinung legt.[28])

Man wird dem Gefühlsausdruck durch Töne auch nicht gerecht, indem man nur die den musikalischen Elementen innewohnende Symbolik anerkennt (36, 58). Wenn schon der einzelne Akkord, die einzelne Tonart, Klangfarbe, wie jede durchs Auge wahrgenommene Farbe keine blosse Ziffer ist, welche durch den Künstler lediglich eine Stellung erhält, sondern eine Kraft, die schon von Natur aus in sympathetischen Zusammen-

hang mit gewissen Stimmungen (34), in physiologisch-psychologischen Zusammenhang mit Bestimmtheiten gewisser Gefühle gesetzt ist (35), sodass wir Grün mit dem Gefühl der Hoffnung, Blau mit dem der Treue verbinden, in A-dur anderen Gefühlscharakter finden als in C-dur, im Ton der Flöte anderen als in dem der Posaunen — um wieviel mehr muss das Geltung haben von dem seelischen Gehalte, den der Künstler in der Gesamtheit dieser Ausdruckselemente niederlegt und dem die natürliche Symbolik jedes einzelnen Elementes als untergeordnetes, aufgehobenes Moment angehört. Gerade diese wichtigste innere Beziehung verschweigt aber Hanslick, indem er nur die ursprüngliche Tonsymbolik anerkennt und sich an die Worte „ausdrücken" und „darstellen" klammert (35). Wie wir schwerlich einem Maler künstlerische Bedeutung zuerkennen würden, dessen Kolorit keine andere seelische Beziehung übermittelte, als in den Farben von Natur in ihrer Isolierung liegt, und wie wir uns schwerlich dazu verstehen könnten, den seelischen Gehalt künstlerischen Kolorits aus der natürlichen Symbolik der Farben allein abzuleiten und zu erklären, so verlangen wir auch vom Komponisten und seinem Werke mehr als nur in den Elementen liegende symbolische Kraft und Bedeutung. Es ist Hanslick selbst, der uns diesen Gedanken nahe legt durch seine Bemerkung, dass derlei elementare Selbständigkeiten auf ästhetischem Boden sich unter der Gemeinsamkeit höherer Gesetze neutralisieren, sodass keineswegs auf einem Gemälde jedes Grün Hoffnung, jedes Blau Treue, in einem Musikstück nicht jedes As-dur eine schwärmerische, jedes H-moll eine menschenfeindliche Stimmung bedeute (35), und zwar deshalb nicht, weil im Kunstwerk die natürliche Symbolik zum dienenden Glied herabgesetzt ist und zurücktritt hinter der vom Künstler geschaffenen inneren Beziehung.

So sehr hat sich Hanslick verrannt in seine formalistischen Irrtümer, dass er die Behauptung wagt, man könne durch kleine Aenderungen die Schönheit eines Motivs vernichten, ohne doch die Richtigkeit des Gefühlsausdrucks im mindesten

zu schwächen (70, 71). Hanslick verschliesst sich der Einsicht, dass musikalische Schönheit und musikalischer Gefühlsausdruck ein und dasselbe sind. Wie der Ausdruck geschädigt wird, wenn ein plumper Pinsel über die Züge eines vergeistigten Porträts hingeht und die feinen Linien vergröbert, so wird er geschädigt, wenn in einem musikalischen Motive harmonische, melodische, rhythmische Elemente verwischt und verändert werden. Was zuvor innige Wehmut, sonnige Heiterkeit, tiefer Ernst war, ist jetzt platte Alltäglichkeit, des besten Geistes und Gefühls beraubte Form geworden. Indem der Kenner auf die „eigentümliche künstlerische Gestaltung einer Komposition" achtet, achtet er zugleich auch auf deren Gefühlsgehalt (154), denn diese zwei sind Eins, sind gar nicht voneinander zu trennen. —

Auf die Spitze treibt Hanslick seine Verkennung aller gefühlsmässigen und geistigen Momente mit der Behauptung, das musikalische Kunstwerk erzwinge bei der Reproduktion wenig mehr als die Richtigkeit der Noten (128). Es bedarf keines Wortes, die unbegreifliche Verblendung darzuthun, die dem zu Grunde liegt. Als ob das Verhältnis des musikalischen Kunstwerks zu seiner Reproduktion ein anderes wäre als das des poetischen! Als ob eine Symphonie von Beethoven nicht ganz in der gleichen Weise wie ein Drama von Shakespeare und Goethe mehr als blosse Buchstabenrichtigkeit verlange und erzwinge!

Die Stellung, die Hanslick dem reproduzierenden Musiker einräumt, ist überhaupt eine sonderbare, den von ihm selbst aufgestellten Grundsätzen widersprechende. Dem Spieler gestattet er im Gegensatz zum Komponisten, „sich von dem Gefühl, das ihn eben beherrscht, unmittelbar durch sein Instrument zu befreien und in seinen Vortrag das wilde Stürmen, das sehnliche Glühen, die heitere Kraft und Freude seines Inneren zu hauchen" (127). Diese Art der Gefühlsentäusserung müsste in Wirklichkeit aber auf Schwierigkeiten stossen. Innerhalb der eigenen vier Wände kann man ja solche Kompositionen aufs Pult legen, die mit der augenblicklichen realen Stimmung har-

monieren, so dass beim Vortrag reales und künstlerisches Fühlen sich in einem Strom ergiessen. Wie aber im Konzertsaal, wenn Sätze von entgegengesetztem Charakter aufeinanderfolgen: nach dem Trauermarsch ein Scherzo? Wo bleibt da die Bethätigung des realen Gefühls? Der Kapellmeister müsste geradezu krank sein, wenn sein reales Fühlen den Sätzen einer Beethovenschen Symphonie gemäss wechselte, nicht bloss sein künstlerisches. Beherrscht ihn im Augenblicke des Vortrags ein starker Affekt, so wird es seine erste Aufgabe sein, das reale Fühlen dem künstlerischen unterzuordnen, auf dass er das Scherzo dem inneren Sinn gemäss interpretiere auch dann, wenn er selbst traurig gestimmt ist. Sonst müsste ihm der Vorzug, den Hanslick ihm vor dem Komponisten einräumt, zum künstlerischen Fluche werden. Das ästhetische Verhältnis des reproduzierenden Musikers zum Kunstwerk ist eben in Wahrheit ganz dasselbe wie das des Komponisten. Für Beide bleibt das reale Fühlen ausserästhetisch auch dann, wenn es mit dem Gefühlsgehalt der Komposition übereinstimmt. Der Komponist kann aus dem Affekt heraus schaffen, indem der Affekt ihm zur Ursache reicher quellender Produktion und einer gewissen Richtung derselben wird. Die Phantasie des liebenden Komponisten wird geneigt sein, sich anders zu äussern, als die des verbitterten und hasserfüllten. Liebe und Hass sprechen sich dabei aber nicht unmittelbar aus, sondern durch das Medium der schöpferischen Phantasie. Nur was diese enthält und spendet, geht in das Kunstwerk ein und ist dem Spieler zur Reproduktion gegeben. Beim Reproduktionsakt ist der Einfluss des realen Gefühls scheinbar grösser und unmittelbarer. Aber nur scheinbar, da der Künstler uns vor Augen steht, sich mit dem Geiste der Komposition identifiziert und in ununterbrochenem Flusse auf uns einwirkt. In Wahrheit giebt der reproduzierende Künstler von seinem realen Fühlen nicht mehr und nicht weniger als der Komponist auch, da er ja nur das aus der Komposition herausholen kann und darf, was der Komponist zuvor hineingelegt hat, und da seine etwaige eigene Zuthat, sein Hinausgehen über die Absichten oder die

Intelligenz des Komponisten, sofern es künstlerisch berechtigt ist, nicht seinem realen Gefühl, sondern nur seiner Phantasie und künstlerischen Einsicht entspringen kann.

In vollem Maſse gilt das alles auch von der freien Phantasie. Auch der phantasierende Musiker giebt nur, was seine Phantasie enthält (daher der Name!). Das reale Gefühl mag dabei einen Druck ausüben und die Richtung vorzeichnen, es bleibt aber sozusagen draussen vor der Thüre stehen. Wiederum ist der Zusammenhang zwischen realem Gefühl und musikalischem Gedanken nur scheinbar enger, enger in der Zeit, aber nicht dem inneren Verhältnis nach. Und wenn Hanslick zugiebt, dass in der freien Phantasie Liebe, Eifersucht, Wonne und Leid unverhüllt und doch unfahndbar hinausrauschen aus ihrer Nacht, ihre Feste feiern, ihre Sagen singen, ihre Schlachten schlagen (129), wenn er also einräumt, dass das Gefühlsleben in der freien Phantasie einen gewissen Ausdruck findet, so müsste er das um so mehr zugeben von der durchdachten Komposition, deren künstlerischer Gehalt gemeiniglich den der improvisierten Phantasie weit übertrifft, somit auch tieferen Gefühlsgehalt in sich schliesst.[24])

Soweit Hanslick dem reproduzierenden und phantasierenden Musiker das Recht der realen Gefühlsentäusserung und -erregung (127) zugesteht, durchbricht er seine eigenen Grundsätze und setzt sich mit sich selbst in Widerspruch. Soweit er ihnen künstlerischen Gefühlsausdruck einräumt, zieht er die Grenze viel zu eng auf Kosten des Komponisten, dem doch in erster Linie zu danken ist, was das musikalische Kunstwerk an Ausdruck und Gefühl enthält. Gerade bei Hanslick, der es doch als seine oberste Aufgabe erachtet, alle unberechtigten Uebergriffe des realen Fühlens im Gebiete der Musik zurückzuweisen und der diese Aufgabe mit Scharfsinn und Energie durchführt, müsste es eigentlich verwunderlich erscheinen, dass er schliesslich selbst in die Grube fällt, vor der er andere warnt. Der Grund dieser Selbsttäuschung ist aber unschwer zu erkennen. Da Hanslick im Kampfe gegen das reale Gefühl weit übers Ziel

hinausschiesst, sodass er zugleich auch allen gefühlsmässigen Gehalt der Musik von der Hand weist, drängt sich ihm nachträglich das Bedürfnis auf, dem Gefühlselement doch noch in irgend einer Weise gerecht zu werden. Dem Komponisten und seinem Werke gegenüber hat er sich die Hände so sehr gebunden, dass ihm das Eingeständnis des Irrtums nicht möglich wäre ohne Preisgabe seiner ganzen Theorie. Somit bleibt ihm nur der eine Ausweg, dem reproduzierenden und phantasierenden Musiker das einzuräumen, was er dem produzierenden zu Unrecht entzieht. Dabei rächt sich der begangene fundamentale Irrtum aufs Neue in der Weise, dass Hanslick nun in der Bewertung der Reproduktion und freien Phantasie nach der anderen Seite zu weit geht, indem er ihnen nicht sowohl künstlerischen, sondern realen Gefühlsausdruck zugesteht und so seine wertvollste Position selbst durchbricht.

Schliesslich müssen wir noch erwähnen, dass Hanslick auch das Wesen des Musikdramas verkennt, indem er es als einen Kampf des musikalischen und dramatischen Prinzips betrachtet, als ein „unaufhörliches Konzedieren des einen an das andere" und in der Thätigkeit des Opernkomponisten ein „stetes Verbinden und Vermitteln" sieht (61, 62). Hanslick ist sich dessen nicht bewusst, dass das dramatische Prinzip der Musik im gleichen Maſse eingeboren ist wie der Dichtkunst, dass die Musik sich also ganz in der gleichen Weise mit Notwendigkeit aus ihrem innersten Wesen heraus zum Drama entwickeln musste. Nicht einen Kampf verkörpert das musikalische Drama, sondern einen Akt der Zeugung; es stellt nicht ein Kompromiss zweier heterogener Elemente dar, nicht ein äusseres Verbinden und Vermitteln, sondern ein Höheres, Drittes, in dem die Beiden sich wiederfinden. Nicht der ist der berufene Musikdramatiker, dem es gelingt, bald das eine, bald das andere Prinzip am rechten Platze siegen zu lassen (61), sondern der beide in Eins schweisst kraft schöpferischen Vermögens. Hanslicks Hinweis auf den Tanz ist verfehlt und beweist das Gegenteil dessen, was er beweisen will (62). Je mehr der Tanz das dramatische

Prinzip in sich aufnimmt, desto mehr muss er allerdings opfern an bloss formalschönen Bewegungselementen. Dies Opfer wird aber reichlich aufgewogen durch den Zuwachs an charakteristischem Ausdruck, der überhaupt nur gewonnen werden kann durch ein Preisgeben formalschöner Elemente. Wie der Tanz, so muss auch die Musik gewisse Opfer formaler und rein instrumentaler Schönheit bringen, wenn sie sich zum Drama entwickeln soll. Was sie aber auf der andern Seite gewinnt an Reichtum des Ausdrucks und der Gestaltung, ist so wertvoll, bedeutet eine so einzige, unersetzliche Bereicherung des musikalischen und dramatischen Gebietes, dass nur kleinliche Pedanterie über die Einbusse formalschöner und rein musikalischer Elemente sich beschweren und theoretische Bedenken erheben kann, anstatt sich der siegreichen Kraft des allgewaltigen dramatischen Prinzips zu freuen und das als herrliches Geschenk dankbar entgegenzunehmen, was einem gemeinsamen inneren Triebe der beteiligten Künste entspringt. Hanslicks Standpunkt ist der eines sterilen Puritanismus, der sich fürchtet, untergeordnete Prinzipien zu durchbrechen und der in Folge dessen höhere Stufen des Schönen nie erreicht.

Zusammenfassend dürfen wir sagen, dass Hanslick als Aesthetiker im Ganzen ebensoviel Schaden wie Nutzen gestiftet haben mag, sodass das Schicksal seines Buches vollauf gerechtfertigt und wohlverdient erscheint. Auf der einen Seite hat er durch gründliche Ausmerzung aller realen Gefühlselemente und durch nähere Begründung der dem musikalischen Gefühlsausdruck gesteckten Grenzen einer richtigen Auffassung und Deutung der Musik wesentliche Dienste geleistet; seine immer hübsche, geistreiche, feuilletonistisch gefärbte Darstellung hat einer grossen Zahl von Lesern überhaupt erst Einblick in wichtige Probleme ermöglicht. Wie sehr er aber andererseits das Wesen der musikalischen Kunst verkennt und entstellt, haben wir gesehen. Hanslicks formalistisches Prinzip hat gerade dadurch, dass es mit so viel Sachkenntnis und Geist vorgetragen wird, grosse

Verwirrung gestiftet bei Laien, Musikern und Aesthetikern; so weitreichend war sein Einfluss, dass es sogar einen Mann wie Helmholtz irre führen konnte. Dass die formalistische Seite der Hanslickschen Theorie immer wieder lebhaften, ja leidenschaftlichen und erbitterten Widerspruch derer hervorrief, die ihre Gefährlichkeit und innere Haltlosigkeit durchschauten, ist nicht verwunderlich; es lag darin die natürliche Reaktion des in seinen heiligen Ueberzeugungen gekränkten, gesunden künstlerischen Gefühls. Gerade darin mag das grösste Verdienst Hanslicks bestehen, dass er die idealistische Musikästhetik zwang, sich mit ihm auseinanderzusetzen und ihn durch Vertiefung ihrer eigenen Prinzipien zu überwinden.

b) Hostinský.

Ottokar Hostinsky, Professor an der tschechischen Universität in Prag, will den Nachweis führen, dass Hanslicks Lehre vom Musikalisch-Schönen der Hauptsache nach in Einklang gebracht werden könne mit Richard Wagners Gesamtkunstwerk. („Das Musikalisch-Schöne und das Gesamtkunstwerk vom Standpunkte der formalen Aesthetik", 1877). Hostinsky bemüht sich, beiden Teilen gerecht zu werden, setzt sich dabei aber zwischen zwei Stühle, da er gerade Hanslicks Grundsätze in wichtigen Punkten missversteht und entstellt.

Die Erkenntnis Hanslicks, dass die Musik den realen Ablauf bestimmter Gefühle weder schildere noch darstelle, noch nachahme, weiss Hostinsky zwar in überzeugender Weise zu unterstützen: die Bewegungsform unserer Gefühle lässt sich ebensowenig ohne Weiteres in musikalische Töne übersetzen als die sichtbaren oder hörbaren Formen der äusseren Natur. Die Welt unserer Vorstellungen ist so unendlich reich und mannigfaltig, so unendlich flüssig und beweglich, dass im Vergleich mit ihr selbst das ätherische Reich der Töne bei aller seiner Vielgestaltigkeit doch nur als beengte, schwerfällige Masse erscheinen muss. Die starren Intervalle, der abgemessene Rhythmus, alle

die festen Formen, denen sich selbst die freieste musikalische Erfindung unterordnen muss, sind dem Gefühle von Haus aus nicht eigen, sondern müssen ihm erst durch den Musiker aufoktroyiert werden. Es giebt dabei also gar viel zu stilisieren, damit nur etwas herauskomme, was man mit Fug und Recht Musik nennen könnte. Eine Gefühlsbewegung kann in ihrem musikalischen Abbilde nur so weit zur Erscheinung gelangen, als sie auf ihre ursprüngliche und zwar gerade charakteristische, fesellos freie Bewegungsform verzichtet und sich den Mitteln der Tonkunst vollkommen anpasst, also gewissermassen „musikalisiert" wird, so dass wir es schliesslich mit gar keinen anderen Formen zu thun haben, als mit solchen, die sich im Kunstgebiete der Musik finden (49—50).

Wie Hanslick geht aber auch Hostinsky von der Erkenntnis, dass die Musik nicht bestimmte Gefühle darstelle, allzu rasch weiter zu der Folgerung, dass sie überhaupt keinen gefühlsmässigen Gehalt in sich schliesse. Bei der Zergliederung von Instrumentalwerken findet er nur Töne oder vielmehr Tonverhältnisse, „und weiter nichts" (32), nur „musikalische Formen", von denen nicht gesagt werden könne, dass sie eine „Sprache" oder gar „Poesie" seien und die einen „Gedankeninhalt" absolut nicht einschliessen; der wahre, letzte Inhalt der musikalischen Formen ist nach Hostinsky der Klang (116). Während Hanslick aber wenigtens strikt daran festhält, dass das Musikalisch-Schöne nur in den Tönen und Tonverhältnissen liegen könne, nimmt Hostinsky neben dem spezifisch musikalischen Element noch ein poetisches an, wie er auch in der Plastik und Malerei einen Gedankeninhalt erkennen will, der nicht an die räumlichen Gestalten und Farben gebunden sei. Hostinsky verwickelt sich dabei, abgesehen von allem anderen, in den Widerspruch, dass er diesen angeblich nicht an die Gestalten und Farben gebundenen Gedankeninhalt dennoch „durch seine schönen Verhältnisse oder Formen" wirken lässt (6, 7).

Wie bei Hanslick, so führt auch bei Hostinsky das formalistische Prinzip zur Verkennung aller gefühlsmässig-inhaltlichen

Beziehungen der Musik. Hostinsky weist zwar mit Recht darauf hin, dass es unmöglich ist, den rein musikalischen Gehalt eines Instrumentalsatzes in Worten und Begriffen zu erschöpfen, schüttet aber das Kind mit dem Bade aus, indem er zugleich in jeder poetisierenden Deutung eine Verirrung und Willkür sieht. Er vergisst, dass die poetisierende Deutung nur dann von Uebel ist, wenn sie sich anmasst, den musikalischen Gehalt vollständig ausgesprochen zu haben, anstatt dessen bewusst zu bleiben, dass sie nur Umschreibung, Analogie ist. Die poetisierende Deutung kann überhaupt nicht entbehrt werden, denn die musikalisch-technische Ausdrucksweise giebt vom eigentlichen Gehalte keinen Begriff; sie bietet nur einzelne Bestandteile, nicht deren Sinn. Nur treffende Analogien schaffen die Möglichkeit, anschaulich von Musik zu reden, indem sie dem musikalischen Gehalt soweit nahe kommen, als das Worte und Begriffe eben im Stande sind. Das Auffinden der tiefsten inneren Beziehungen und die daraus entspringende treffende Charakteristik einer Komposition in Worten ist aber nur dem begabten Hörer möglich, dem sich vermöge seiner rezeptiven Befähigung das Kunstwerk ganz erschliesst und der auch die Sprache soweit beherrscht, dass er dem Ausdruck geben kann, was sich zunächst in der Gestalt eines dunklen Ahnens und Fühlens darbietet. Dabei unterscheiden wir mit Sicherheit geistvoll erschöpfende oder platte und seichte Deutungen, indem wir herausfühlen, ob der musikalische Gehalt in den Worten seinem Kerne nach erfasst oder nur oberflächlich umschrieben ist. Möglich wird ein solches Urteil nur dadurch, dass die Musik thatsächlich ein geistiges Moment in sich schliesst, zu dem der Wortinhalt in Analogie tritt, ohne mit ihm identisch zu sein.

Dieses geistige Moment berechtigt uns auch von dem lyrischen, epischen, dramatischen Charakter bestimmter Musik zu reden. Hostinsky schüttet wiederum das Kind mit dem Bade aus, indem er solche Charakteristik als völlig unzulässig bezeichnet (43) und auch in der Vokalmusik streng genommen immer nur den Text als lyrisch, episch oder dramatisch gelten

lässt. Für ihn besitzt die Musik eben gar keinen bestimmten Inhalt, der solche Schattierungen rechtfertigen könnte (43), für ihn ist sie eine „durch und durch formale Kunst" (44).

Während Hanslick aber neben seinen tönend bewegten Formen wenigstens das reale Gefühl als ausserästhetisch ausscheidet, giebt Hostinsky seinem Formalismus die bedenklichste Wendung dadurch, dass er, wie vor ihm Ambros und nach ihm Fechner, die unmittelbare Erregung realer Gefühle in vollem Umfange wieder in die Musikästhetik einführt, so dass alte, längst überwundene Irrtümer unter seiner Hand aufs Neue üppig emporwuchern. Die Musik hat es nach Hostinsky gar nicht nötig, Gefühle zu schildern, da sie sie ja unmittelbar hervorrufe (49). Um Vieles gröber wird dieser Irrtum noch dadurch, dass Hostinsky die durch Musik erregten Gefühle nicht einmal an den geistigen Gehalt knüpft, sondern unmittelbar an die „Tonempfindungen und ihre mannigfaltigen Kombinationen" (45). Das Gefühl gilt ihm als ein ästhetisches, unmittelbares, notwendiges, objektives und fixiertes nur dann, wenn es an der Musik selbst, d. h. an den Tonempfindungen hafte (47). Von diesem „fixierten" Gefühl unterscheidet er das mittelbare, zufällige, subjektive, vage, das als ein sekundäres, erst aus den den musikalischen Eindruck begleitenden Gedanken entspringe (45, 46, 25, 26). Hostinsky stellt somit den zufälligen, ausserästhetischen, subjektiven Associationen als eigentlich künstlerisches Ergebnis der Musik eine fixierte sinnliche Wirkung gegenüber — gerade das, was Hanslick mit Recht vor allem bekämpft. Die Bezeichnung „ästhetische Gefühle" ist unter diesen Umständen unzulässig, denn das Wesen des ästhetischen Gefühls liegt ja gerade in seiner Scheinhaftigkeit und Losgelöstheit von der sinnlichen Realität.

Bei alledem ist Hostinsky nach anderer Seite hin mit der Bedeutung des ästhetischen Gefühls in einem höheren Grade vertraut, als es bisher den Anschein haben musste. Er weiss, dass streng genommen jedes Kunstwerk nur in der Vorstellung des Subjektes existiert, also der wahre Schauplatz des auf

der Bühne gespielten Dramas doch nur das Bewusstsein des Zuschauers ist: was die einzelnen Personen fühlen und denken, fürchten und hoffen, das fühlen und denken, fürchten und hoffen eigentlich die den betreffenden Personen des Stückes entsprechenden Vorstellungsmassen im Innern des Zuschauers, gewissermassen neueinverleibte Teile seines Ich — das denkt und fühlt, hofft und fürchtet also in letzter Linie der Zuschauer selbst. Jene einzelnen Vorstellungsmassen sind aber durch des Dichters Wort und des Schauspielers Gestalt genau bestimmt und scharf begrenzt; an dieser ihrer Bestimmtheit und dieser ihrer Begrenzung darf unsere Willkür nicht rücken noch ändern, wir dürfen nichts hinzufügen, nichts hinwegnehmen, am allerwenigsten aber unser ganzes liebes Ich mit all seinem Sinnen und Trachten in dieselben einziehen lassen. Mit anderen Worten: jede dieser Vorstellungsmassen ist ein durch das fertige Kunstwerk fixiertes Objekt, dem unser gesamtes übriges Ich als apperzipierendes Subjekt gegenüber steht. Natürlich sind damit auch alle dargestellten Seelenzustände dem Banne der Subjektivität entrückt, aus unserem Innern in Gestalten der objektiven Aussenwelt projiziert; sie erscheinen nicht mehr als unsere, sondern als die Gefühle, Strebungen u. s. w. einer dritten Person; unser Anteil an ihnen hört auf ein bloss idiopathischer zu sein und wird zu einem sympathischen. *Wir* fühlen und fürchten zwar, aber wir fühlen und fürchten nicht für uns, sondern für den Helden des Dramas (54—55).

Hostinsky kennt somit die Aufgabe, die dem ästhetischen Gefühl beim Erfassen des ästhetischen Scheins zufällt. Seine musikästhetischen Irrtümer hindern ihn aber, gerade für die Musik das gelten zu lassen, was er im Gebiete der anderen Künste richtig einsieht. Da er als unmittelbare Wirkung der Musik nur reale Stimmungen und Gefühle anerkennt, nicht ideale Scheingefühle, so muss er behaupten, dass im Gegensatz zum Erfassen anderer Arten des Schönen beim Anhören von Musik immer wir selbst es seien mit unserem ganzen

Denken, Fühlen und Wollen, mit allen unseren Anschauungen und Idealen, die wir bald diese, bald jene Rolle spielen Hostinsky kann nicht zugeben, dass die durch Musik geweckten Gefühle wie bei allem andern Schönen in den ästhetischen Schein hinausprojiziert werden, sondern muss sie als im Innern des Hörers lokalisiert betrachten. Das Klangbild gilt ihm nicht als einzelne Vorstellungsmasse, die, in sich abgeschlossen und durch das Kunstwerk beschränkt, uns gegenüber als ein zu apperzipierendes Objekt dasteht, sondern gleichsam als realer Teil unseres Ich.

So verliert Hostinsky gerade in dem Gebiete, dem seine ganze Erörterung gilt, seine beste Erkenntnis wieder aus den Händen und verdreht sie in ihr Gegenteil, indem er das wichtigste Merkmal alles Schönen, die Scheinhaftigkeit, der Musik entzieht. Dem Gesamtkunstwerk gegenüber ist Hostinsky zwar genötigt, dem ästhetischen Gefühl wieder sein Recht werden zu lassen. Er erinnert an die erste Scene aus Glucks „Orpheus": wir sehen Orpheus am Grabe seiner Gattin, umgeben von teilnehmenden Freunden, und versetzen nun die durch die Musik gemalte Stimmung in die Brust des trauernden Sängers; sogar den Chorgesang betrachten wir als einen sympathischen Widerhall seiner Gefühle (103). Um sein falsches Prinzip zu retten, muss Hostinsky nun aber behaupten, die Musik bleibe bei diesem Projizieren des Gefühls unbeteiligt, es sei nur die darstellende Kunst, die es ermögliche, also die Gestalt des trauernden Orpheus, die wir auf der Bühne leibhaftig vor uns sehen. — Wie aber, wenn wir diese ganze Scene am Klavier durchnehmen, also das Bühnenbild nicht vor Augen haben? Dann könnte die in der Musik gemalte Stimmung nach Hostinsky nicht auf Orpheus bezogen werden, sondern müsste idiopathisch bleiben, d. h. Stimmung des das Kunstwerk Auffassenden. Ebenso müsste sich das Verhältnis gestalten beim Hören oder Durchsehen aller Lieder und Balladen. Nach Hostinsky müssten wir die Angst des vom Erlkönig bedrohten Knaben oder des Archibald Douglas Sehnen und Leiden als unsere eigenen Zustände empfinden und könnten

sie nicht beziehen auf die Phantasiegestalten, die ihre Träger sind. Damit würde dies ganze grosse und wichtige Gebiet der musikalischen Litteratur dem eigentlich ästhetischen Genusse entrückt. Diese eine Konsequenz allein erweist Hostinskys Prinzip als unhaltbar. Es bedarf eben in Wahrheit nicht erst der darstellenden Kunst, damit das Projizieren der ästhetischen Scheingefühle in den ästhetischen Schein zu Stande komme. Dies Projizieren findet vielmehr in der gleichen Weise, wenn auch vielleicht in verschiedener Intensität, statt, ob wir Schillers Wallenstein lesen und Wagners Tannhäuser am Klavier durchnehmen oder ob wir die Gestalten auf der Bühne vor uns sehen. — Ebensowenig bedarf die reine Instrumentalmusik einer Hilfe, damit die durch sie geweckten ästhetischen Gefühle aufhören, idiopathische zu sein. In die Aussenwelt werden diese Gefühle nicht projiziert, darin hat Hostinsky recht, aber in das Klangbild, in den ästhetischen Ohrenschein, nicht weniger als in den Phantasieschein der Poesie oder in den Augenschein der Malerei und des Naturschönen. Wie wir von einem zum Himmel „strebenden" Berg sprechen, so sprechen wir von „sich aufschwingenden" Tongestalten, „drohenden" Akkorden, „schmeichelnden" Flötentönen. Wir jubeln und trauern mit den Klängen der Musik in der gleichen Weise wie mit den Gestalten der Dichtung und bildenden Kunst. Wenn wir den Trauermarsch aus Beethovens „Eroika" oder, im Konzertsaal, den aus Wagners „Götterdämmerung" hören, so sind wir auch ohne Zuhilfekommen irgend einer anderen Kunst nicht versucht, die in der Musik ausgedrückte Stimmung als unsere eigene, reale anzusehen. Wir wissen, dass diese düstere Klage im Augenblicke des Erklingens nur unserer Phantasie angehört; wir werden vielleicht tief erschüttert, aber nicht durch eigenes Leid, sondern durch das Anschauen eines künstlerisch objektivierten Stimmungsbildes, mit dessen einzelnen Phasen unser künstlerischer Sinn in lebendige Wechselwirkung tritt. Das kann aber nur geschehen, da wir uns auch beim Anhören von Instrumentalmusik als ästhetisch Auffassende verhalten, d. h. mit ästhetischen Scheingefühlen

reagieren, während unser reales Fühlen und Wollen unmittelbar aus dem Spiele bleibt.

Nicht einmal das organische Hand-in-Hand-Gehen von Musik und Dichtkunst kann Hostinsky von seinen formalistischen Voraussetzungen aus verstehen und erklären. Da Hostinsky der Musik überhaupt keinen solchen „Inhalt" zugesteht, der mit dem poetischen Gehalt einer Dichtung irgend ein ästhetisches Verhältnis eingehen könnte (80), so kann er das Zusammenwirken beider Künste nicht auf eine innere Verwandtschaft des beiderseitigen Gehaltes gründen, sondern ist genötigt, wie vor ihm Ambros, ihren Berührungspunkt in das Erregen gleicher Stimmungen zu verlegen (21, 78). Hostinsky erkennt selbst, dass dieser Auffassung zufolge die Uebereinstimmung von Wort und Ton keine ästhetische mehr ist, sondern zur „psychologischen Kunstregel" wird. Er lässt sich dadurch aber nicht irre machen; und doch hätte nahe genug gelegen, einzusehen, dass Konsequenzen, die das grundlegende Verhältnis zweier Künste aus dem Gebiete der Aesthetik in das der Psychologie verweisen, auf falschen Voraussetzungen fussen müssen. Ganz abgesehen davon, dass Hostinsky den unmittelbaren Eingriff in die Sphäre realen Fühlens nun auch zum Prinzip der Poesie erhebt, lässt er den entscheidenden Punkt ganz im Dunkeln, wieso der subjektive Eindruck von Poesie und Musik überhaupt sich decken kann. Die durch Musik allein erregten Stimmungen erklärt er selbst für vag und subjektiv unbestimmt (78); ausserdem soll der poetische Gehalt einer Dichtung zu dem einer musikalischen Komposition keinerlei innere Beziehung haben; das Zusammenwirken beider Künste ist also völlig dem Zufall preisgegeben und findet — wenn überhaupt — erst statt durch die im Hörer ausgelösten realen Gefühle.

Um ein organisches Hand-in-Hand-Gehen von Musik und Poesie wenigstens im Gesamtkunstwerk zu ermöglichen, hilft Hostinsky sich schliesslich mit Gewalt. Wie er zuvor das Projizieren der Gefühle in den ästhetischen Schein der reinen Musik versagte und nur durch die darstellende Kunst zu Stande kommen

liess, so behauptet er nun, dass im Gesamtkunstwerk der Gedankengehalt der Musik durch die Worte und Gebärden des Darstellers vollkommen „fixiert" werde (140), und in Folge dessen auch die im Hörer erregten Gefühle. Es ist ohne Weiteres ersichtlich, wie willkürlich diese durch falsche Prinzipien notwendig gewordene Auskunft ist, die die Instrumentalmusik endgiltig der Selbständigkeit beraubt und auch das ganze Gebiet der darstellungslosen Vokalmusik preisgiebt. Nach dieser Auskunft oder vielmehr Ausflucht kann überhaupt nur ein Aesthetiker greifen, der das Wesen der Instrumentalmusik von Grund aus verkennt, der glaubt, sie erwecke nur vage Gefühle und bedürfe des Wortes und Bildes als eines „schützenden Geländers", das den Hörer hindere, „in die bodenlose Tiefe des ewigen Suchens und Nichtfindens zu stürzen". — Hostinskys Formalismus berührt sich hier in einer eigentümlichen Weise mit der Verkennung der Instrumentalmusik bei Hegel und dessen Schule.

Wenn Hostinsky für den „Kunstverein" — so nennt er das Zusammenwirken mehrerer Künste — Einklang der Stimmung als Grundbedingung fordert (89) und für das Gesamtkunstwerk sogar einen dreifachen Einklang: den des Inhalts, der Erscheinungsform und der Stimmung (100), so muss entgegnet werden, dass gerade nach seinen eigenen Voraussetzungen von diesem dreifachen Einklang nur der der Erscheinungsform möglich wäre, d. h. das Hand-in-Hand-Gehen im zeitlichen Verlauf. Auch Hostinskys Forderung einer zum Texte passenden „charakteristischen" Musik steht nicht auf festem Grund und Boden (80). Da keinerlei Beziehungen des Inhalts beider Künste statthaben soll, so ist nicht einzusehen, worin die charakteristische Uebereinstimmung bestehen könnte.

Dass einem heiteren Sujet nur heitere Farbengebung und anmutige Zeichnung entspricht, einem leidenschaftlich bewegten grelle Farbenkontraste und unruhige Umrisse, vermag Hostinsky sich wiederum nur zu erklären aus dem Einklang der von den einzelnen Elementen hervorgerufenen realen Stimmungen; ein inhaltliches Verhältnis zwischen Gedanken, Farben und Linien

ist ihm undenkbar (89). In Wahrheit beruht aber der Einklang der Stimmung einzig und allein auf der inneren geistigen Beziehung von Sujet und sinnlichem Ausdrucksmittel, von Gedanken, Farben und Linien. Indem Hostinsky für einen heiteren Stoff „heitere" Farbengebung verlangt, räumt er das indirekt ein. Denn damit ist gesagt, dass auch dem Kolorit an und für sich ein geistiges Moment innewohnt, das in Analogie tritt mit der Heiterkeit des zu behandelnden Stoffes. Diese Analogie und innere Beziehung bedingt den Einklang der dem Kunstwerk immanenten oder im Beschauer erweckten Stimmung, bei Leibe nicht umgekehrt. Die Subjektivität des Wahrnehmenden ist keineswegs das vermittelnde Glied, das um stofflich disparate Elemente ein künstlerisches Band schlingt (89). Disparate Elemente können immer nur einen disparaten Eindruck hervorrufen. Nur innerlich verwandte Elemente wirken harmonisch zusammen; diese Verwandtschaft ist aber objektiv gegeben, sie kommt nicht erst zu Stande durch das auffassende Subjekt.

Wie Hostinsky das Wesen der Musik von Grund aus verkennt, so auch das der Poesie, da er es nicht wahr haben will, dass deren Gehalt ein „Unaussprechliches, Unsagbares, Namenloses" sei. Er sucht seine nüchterne und platte Auffassung durch eine sophistische Wendung zu stützen. Daraus, dass wir in grosser leidenschaftlicher Erregung häufig nicht die unseren Gedanken entsprechenden Worte finden, folgt zwar gewiss nicht, dass der für den Erregten „unaussprechliche" Gedankengang auch für den innerlich Ruhigen unaussprechlich sein sollte. Das in diesem Sinn Unaussprechliche ist aber nicht identisch mit dem poetischen Gehalt, der sich ja häufig gerade an der lebhaftesten Beredsamkeit offenbart. Das Poetisch-Schöne haftet zwar an Worten und Begriffen, wie das Musikalisch-Schöne an Tönen; es kann darum aber doch mit Worten und Begriffen weder beschrieben noch erklärt werden und lässt sich auch nicht auf Begriffe und Sprachformen zurückführen, so wenig wie das Musikalisch-Schöne auf Töne und Tonverhältnisse (21). Sobald man bei den Begriffen und Sprachformen angelangt ist, oder bei

den einzelnen Tönen und Tonverhältnissen, hat sich das Schöne verflüchtigt und nur die Elemente sind zurückgeblieben, denen es nicht anders entnommen werden kann, als indem man sie vergisst. Eine „unaussprechliche Poesie" giebt es zwar ebenso wenig wie eine unhörbare Musik oder unsichtbare Malerei (21). Darum bleibt der geistige Gehalt aller Poesie aber doch unsagbar, unaussprechlich, und nur wahrnehmbar für den ahnenden inneren Sinn, ganz wie das musikalisch-, architektonisch-, malerisch- oder plastisch-Schöne.

Willkürlich ist schliesslich Hostinskys Einteilung der Künste in rein formale, objektlose einerseits und inhaltliche, objektive, darstellende andererseits; doch kann darauf hier nicht näher eingegangen werden.

Hostinskys Musikästhetik mündet aus in eine völlige Bankerotterklärung. Sie beraubt den Inhalt der Musik aller geistigen Elemente und lässt für die reine Musik eine ästhetische Wirkung überhaupt nicht mehr übrig. Ausserdem grenzt sie Musik und Poesie falsch gegen einander ab, setzt an die Stelle des übereinstimmenden Gehaltes das übereinstimmende reale Gefühl und giebt damit Hanslicks wertvollste Position wieder preis. Trotzdem ist Hostinsky naiv genug, zu glauben, dass er sich in den Hauptpunkten an Hanslick anschliesse (58). Er weiss nicht, dass er gerade die Fundamente dessen untergräbt, was Hanslick aufgebaut hat. Darum bleibt es belanglos, wie er sich die organische Verknüpfung der missverstandenen Hanslickschen Lehre mit Richard Wagners Gesamtkunstwerk denkt.

---

2. Der musikalische Formalismus in der **allgemeinen** Aesthetik.

a) **Lazarus.**

M. Lazarus, früher Professor an der Universität Berlin, hat sich über Musik geäussert im dritten Bande seines Werkes „Das Leben der Seele" (erste Auflage 1856, zweite 1882). Man

kann Lazarus zwar nicht eigentlich einen Systematiker der Aesthetik nennen, noch weniger aber gehört er zu den Vertretern der speziellen Musikästhetik, daher mag seine Einreihung doch an dieser Stelle angezeigt sein.

Das Wesen des Schönen erblickt Lazarus in der Idealität der Form (97—100)[25]), wobei er der (falsch verstandenen) Form dem (falsch verstandenen) Inhalt gegenüber volle Selbstständigkeit zuspricht. Er ist der Meinung, dass die Form ihre ästhetische Bedeutung oder ihren idealen Wert nicht durch den Inhalt empfange, dessen Form sie ist, noch auch durch die Beziehung auf diesen Inhalt. Noch weniger bestehe der ästhetische Wert der Form darin, dass sie den Vorzug habe, den Inhalt auf eine vollkommene Art auszudrücken oder darzustellen (99).

Wir haben uns schon bei der Auseinandersetzung mit Hanslick über das Verhältnis von Form und Inhalt klar zu werden gesucht[26]) und haben im Gegensatz zu Lazarus gefunden, dass zwar der Inhalt, in einem gewissen Sinn verstanden, den ästhetischen Gehalt der Form nicht bestimmt, als ästhetischer Inhalt und Gehalt aber von der Form gar nicht getrennt werden kann. Die Form empfängt ihre ästhetische Bedeutung und ihren idealen Wert nur durch den Inhalt, dessen Form sie ist und nur durch ihre Beziehung auf diesen Inhalt, der untrennbar mit ihr verwachsen bleibt. Wir müssen auf diese Erörterungen zurückverweisen, sie können Wort für Wort auf Lazarus übertragen werden.

Aus der falschen Stellung, die Lazarus der Form dem Inhalt gegenüber einräumt, ergeben sich für seine Auffassung der Musik verhängnisvolle Konsequenzen. Um dem Inhalt der Musik auf die Spur zu kommen, giebt Lazarus als Psychologe eine analytische Darstellung dessen, was in unserer Seele vorgeht, wenn wir ein Musikstück vernehmen. Er entdeckt dabei fünf verschiedene Wirkungen der Musik, deren erste schon nicht unbedenklich erscheint. Lazarus glaubt, die quantitativen Beziehungen der Höhe und Tiefe der Töne, der Intervalle, der

Klangfarbe, des Tempos als „Form der Tongebilde“ bezeichnen zu dürfen. Von dieser Form glaubt er ferner, dass sie, abgesehen von anderweitigem Inhalt, Gegenstand eines ästhetischen Urteils sei und in der Seele des Hörers Gefallen oder Missfallen errege (104). Wir können jedoch weder die Berechtigung noch die Wirklichkeit dieses (pseudo)-ästhetischen Urteils zugeben, da wir mit seinen Voraussetzungen nicht einverstanden sind. Die Beziehungen von Höhe und Tiefe, die Intervalle, die Klangfarbe, das Tempo, gelten uns nicht als Formen, die dem eigentlichen Inhalt gegenübergestellt oder auch nur von ihm losgetrennt werden könnten, sondern als Bestandteile des Inhalts selbst, der sich in ihnen verwirklicht. Es ist unrichtig, dass diese Verhältnisse, abgesehen von dem Inhalt, den sie übermitteln, ein Urteil herausfordern, das allermeist in der Form des Gefühls auftritt (104—105). Diese Verhältnisse haben überhaupt nur Wert, Sinn und Bedeutung als Träger eines bestimmten musikalischen Gehaltes und können nur im Hinblick auf diesen Gehalt beurteilt werden.

Dieser ersten Wirkung der Musik stellt Lazarus als zweite eine pathetische an die Seite, die sich mit dem deckt, was Hanslick die pathologische Wirkung nennt. Lazarus weist darauf hin, dass wenige Akkorde, ja einzelne Klänge von gewissen Klangfarben oft hinreichen, die mächtigsten Gemütsbewegungen in uns zu erzeugen: „Wer hat nicht die wunderbaren Wirkungen des blossen Kuhreigens, eines Glockengeläuts, eines Waldhorns, eines Jodlers oder der schlichten Weise eines Volksliedes an sich erfahren? Diese Wirkung besteht sicherlich nicht in der Anschauung der Tonschönheit, sondern in der Erregung gewisser Seelenstimmungen, teils auf dem Grunde rein physiologischer Einflüsse, teils durch die Mitwirkung von allerlei Erinnerungen, die sich daran knüpfen. Die Macht des rein nervösen Eindrucks, oder die Gewalt der unmittelbaren Empfindung ist beim musikalischen Ton so viel grösser als bei den anderen Sinneswahrnehmungen“. . . . . Schon eine kurze Tonfolge kann

uns ergreifen und aufregen, „während ein ähnlich kleiner Teil eines plastischen Kunstwerks, ein kleiner Torso eines Bildwerks oder Gemäldes, vielleicht unsere Phantasie oder unsere Bewunderung erregen, aber unsere Nerven niemals erschüttern wird“ (111—112).

In dieser Weise charakterisiert Lazarus treffend die elementare, sinnliche, rein nervöse Wirkung des Tones und der Musik. Dabei grenzt er aber seine pathetisch-pathologische Wirkung doch nicht mit voller Bestimmtheit gegen die künstlerische ab; er spricht es nicht deutlich genug aus, dass die durch die rein sinnliche Wirkung der Töne unmittelbar hervorgerufenen sinnlichen Gefühle an sich ausserästhetisch sind und nur mittelbar ästhetische Bedeutung gewinnen durch ihr Aufgehobensein in die ästhetische Gefühlswirkung. Trotzdem Lazarus richtig betont, dass die pathetische Wirkung sicherlich nicht in der Anschauung der Tonschönheit bestehe (111), dass ihr die „geistige Freude an der Tonanschauung“ entgegengesetzt werden müsse (114), gründet er sie andererseits doch auf Tonanschauungen (110), und hält sie für den wesentlichsten Bestandteil des Genusses, den die Musik dem Laien bietet. Wäre dem so, dann könnte der Wert der Musik für die grosse Zahl der Nichtmusiker nur gering angeschlagen werden. In Wahrheit entnimmt auch der Laie, sofern er nur musikalisch ist, den Tongebilden unbewusst deren seelischen Gehalt. Was so tiefe Wirkung auf ihn ausübt, ist in erster Linie ein geistiges Element, dem das sinnlich-nervöse als dienender Bestandteil untergeordnet bleibt.

Zum Begriff der Tonanschauung gelangt Lazarus, indem er von seiner (pseudo)-ästhetischen Wirkung weiterschreitet im Bestreben, den Gehalt der Musik den Forderungen der Wirklichkeit gemäss allmählich zu vertiefen. Die (pseudo)-ästhetische Wirkung und das mit ihr verbundene (pseudo)-ästhetische Gefühl gründete er ja auf die „blosse Form“ der Töne, auf geistig leere Tonverhältnisse. Dass damit weder der Gehalt noch die Wirkung der Musik erschöpft sein kann, ist

klar. Lazarus sucht dem abzuhelfen, indem er die Töne, Tonverhältnisse und Tonbewegungen nun auffassen lässt nach der Aehnlichkeit mit Anschauungen anderer Gebiete: wir bezeichnen sprachlich als Thätigkeiten und als Eigenschaften der Töne solche Anschauungen, „die wir sonst aus sinnlichen Elementen anderer Art und Gattung gebildet haben. Solcher Thätigkeiten und Beschaffenheiten der Tonreihen sind z. B. Rauschen, Wogen, Steigen, Fallen, Eilen, Hemmen, — Stark, Mild, Streng, Zart, Plötzlich, Gemach u. s. w. Erscheinungen also, die sonst aus räumlich ausgedehnten, dynamischen Elementen gebildet sind, treten hier als aus Tönen geschaffen auf. Und wenn wir die Analogie mit inneren Vorgängen hinzunehmen, so hören wir in den Tönen ein Sehnen, Locken, Kosen, Scherzen, Rufen und Antworten, Jubeln und Jauchzen, Drohen und Mahnen u. s. w. (108—109).

Mit einem Male scheint so den Tönen ein reicher seelischer Gehalt gewonnen zu sein. Aber um welchen Preis und auf welche Weise! Wir dürfen nicht vergessen, dass Lazarus noch immer blosse Tonformen vor sich hat, deren ganzer Inhalt in dynamischen Beziehungen besteht. Wie ist es möglich, dass ein so dürftiger objektiver Gehalt mit einem Mal Analogie und Aehnlichkeit aufweisen soll nicht nur mit dynamischen Erscheinungen, sondern mit inhaltsvollen Aeusserungen seelischen Lebens? Dass aus ihm nicht nur ein Rauschen, Wogen, Steigen, Fallen sprechen soll, sondern ein Sehnen, Locken, Kosen, Scherzen, Jubeln und Jauchzen, Drohen und Mahnen? Das ist in Wahrheit unmöglich und wird in der Theorie nur möglich durch eine formalistische Selbsttäuschung des Aesthetikers, der in die Töne nachträglich erst hineinlegen lässt, was in den Tönen als deren geistiger Gehalt zuvor schon lag. Lazarus bleibt auch jetzt noch dabei, dass die Töne „blosse Tonanschauung" ergeben, dass sie erst durch uns, die Hörer, jenen bestimmten sinnlichen und seelischen Charakter erhalten (109). Und warum legt der Hörer gerade in diese Töne ein Locken und Jauchzen, in jene ein Drohen und Mahnen? Lazarus sagt, wegen der

„Aehnlichkeit" der Tongebilde mit diesen seelischen Aeusserungen. Aehnlichkeit! Es sind uns bis jetzt doch nur Tonanschauungen gegeben mit rein dynamischen Beziehungen, also ästhetische Verhältnisse der dürftigsten Art, die noch nicht einmal auf der Höhe der voll entwickelten Arabeske stehen. Und wer hat je in der blossen Arabeske den Ausdruck des Kosens und Scherzens oder den des Drohens und Mahnens gefunden? Wenn in den Tongebilden wirklich eine Aehnlichkeit und Analogie liegt mit dem Jubeln und Jauchzen, dem Drohen und Mahnen — und diese Analogie liegt in den Tönen, wie wir alle aus Erfahrung wissen — so kann das seinen Grund nur in einem Inhalt haben, der über blosse dynamische Verhältnisse weit hinausgeht, einem geistigen Inhalte, der verwandt ist den Aeusserungen und Erscheinungen anderer Gebiete und der uns unbewusst zu jenen Analogien nötigt. Die äussere, rein sinnliche Aehnlichkeit der Tongebilde mit allen übrigen Erscheinungen ist ja verschwindend klein; das Rauschen und Wogen der Töne, ihr Jubeln und Jauchzen, ihr Kosen und Scherzen ist der blossen sinnlichen Aeusserungsweise nach so verschieden von den entsprechenden Vorgängen des realen Lebens, dass daraus allein eine zwingende Analogie nie entspringen könnte. Lazarus bestätigt das selbst: „die wirkliche Welt ist eine wirksame Welt voll Energie und Leben. Ihr gegenüber steht nun die Welt der Töne; rein morphologisch betrachtet, stellt sie auch eine Mannigfaltigkeit von Gebilden dar. Aber diese Welt von Gebilden hat in jener Welt der Wirklichkeit nichts zu thun und von ihr nichts zu leiden. Die Welt der Töne ist isoliert" (117). Und eben deshalb, weil die Tongebilde nur eine geringe äussere Beziehung besitzen zu den nichtmusikalischen Bethätigungen und Erscheinungsformen, so muss die beiderseitige Aehnlichkeit und Analogie vor allem eine innere sein, eine Aehnlichkeit des Gehaltes, der gegenüber die dynamische Aehnlichkeit nur als Mittel zum Zweck erscheint. Die äussere, dynamische Analogie ist zwar unerlässlich zur Analogie des Gehaltes: langsam und accentlos sich abwickelnde Ton-

gebilde können nicht ein stürmisches Drängen versinnlichen. Aber die Dynamik kommt nicht in Betracht durch das, was sie ist, sondern durch das, was sie bedeutet. Die Analogie der Musik mit der aussermusikalischen Welt ist also keine formale, sondern eine inhaltlich-geistige. Die Tongebilde werden von uns auf Vorgänge anderer Art bezogen, werden uns zum „Spiegelbild anderartiger Anschauungen", nicht, weil die Töne, wie Lazarus meint, „die gleichen formalen, quantitativen und dynamischen Verhältnisse besitzen" (109), sondern weil der in den Tönen versinnlichte geistige Gehalt auf Grund entfernter, formaler, quantitativer und dynamischer Aehnlichkeit innerlich verwandt ist dem jener anderen Vorgänge und Erscheinungen. Diese Auffassungen trennt ein grosser Unterschied. Bei Lazarus ist die Analogie als eine physische gedeutet, bei uns als eine seelische, für die die physische nur bis zu einem gewissen Grade Voraussetzung bleibt.

Der letzte und entscheidende Schritt steht bei Lazarus aber immer noch aus. Bisher ergab sich ihm aus der Musik theoretisch nur ein auf die Form bezügliches Urteil und Gefühl und jene pathetische Wirkung, die nicht aus der Anschauung des Schönen entspringt. Die Analogien, mit denen Lazarus uns bekannt machte, gehen über diesen Rahmen, streng genommen, schon weit hinaus. Lazarus ignoriert das aber. Das eigentlich Musikalisch-Schöne muss für ihn erst noch gefunden werden nach Inhalt und Wirkung. Er bleibt auch jetzt noch dabei, dass die Musik keinen anderen Inhalt habe als die Tongebilde selbst (116): „Die Musik zeigt uns nichts anderes, als plastisch akustische Gebilde, welche nichts anderes sind und nichts anderes bedeuten, als sie selbst, nichts als musikalische Tonreihen mit musikalischen Verhältnissen und Bewegungen" (117).

Kraft seiner mysteriösen „Aehnlichkeit" erhielten diese an sich leeren Tonreihen, wie wir gesehen haben, einen „bestimmten sinnlichen und seelischen Charakter" (109). Kraft derselben mysteriösen „Aehnlichkeit" sollen dieselben leeren Tonreihen

nun vollends in den Besitz des ganzen, ungeteilten, geistigen Gehaltes gelangen, der die Musik zu dem macht, was sie thatsächlich ist. Denn diese „Aehnlichkeit" soll weiter noch zur Folge haben, dass die Tongebilde aufgefasst werden „wie anschaulich gestaltete oder wie lebendige, energische und ethische Wesen und Vorgänge", dass sie „für unser Bewusstsein und unser Gemüt zu Symbolen plastischer Gebilde und geistiger Bewegungen werden" (116, 118). Diesen ganzen Vorgang nennt Lazarus die „symbolische Apperzeption". Nur durch die symbolische Apperzeption wird es nach seinem Dafürhalten möglich, dass die an sich leeren Tonreihen den ganzen Umkreis seelischen Lebens erschöpfen, dass sie uns Anmut, Sanftmut und Schwermut, Reiz und Rührung, Tiefsinn und Hochsinn, Plattheit und Pedanterie, Adel und Vornehmheit versinnlichen. Nur durch die symbolische Apperzeption komme in die leeren Tonreihen Tragik und Humor, Elegie und Harlekinade, Lachen und Weinen, Jauchzen und Grämen, Schwung und Feuer, Brillanz und Grazie, Schmelz und Innigkeit, Koketterie und Leidenschaft, Wahrheit, Grösse, Tiefe und Kühnheit des Ausdrucks, Farbenpracht, Feiergepränge, düstere und heitere, schroffe und harmonische Beleuchtung (122).

So wenig die symbolische Apperzeption nach dem Vorangegangenen etwas prinzipiell Neues bringt, so wenig werden wir ihr etwas prinzipiell Neues entgegenzuhalten haben. Der entscheidende Punkt liegt eben da, wo er zuvor lag. Denn wiederum soll der geistige Gehalt nicht in den Tongebilden selbst liegen, sondern vermöge einer symbolischen Apperzeption, d. i. subjektiven Zuthat des Hörers erst hinzukommen. Lazarus räumt selbst ein, dass dieser psychologische Prozess mehr als jeder andere abhängig sei von der Individualität der Persönlichkeit, welche ihn vollzieht; sowohl der Reichtum der in der Seele vorhandenen Anschauungen überhaupt, wie die Regsamkeit derselben werde die Energie und den Umfang des Symbolisierungsprozesses bestimmen (118—119). Unzweideutig ist damit ausgesprochen, dass der wesentliche Gehalt der Musik

erst durch den Hörer in die Tonreihen hineingelegt wird und zwar in subjektiv verschiedener Weise. Demnach wäre das Wichtigste, was wir einer Symphonie Beethovens entnehmen, nicht sowohl Beethovens, als unsere, der Hörer, Zuthat. Der Irrtum, der dieser Auffassung zu Grunde liegt, ist zu offenkundig, als dass er umständlich widerlegt werden müsste. Es ist zwar gewiss richtig, dass die „akustischen Gebilde und Bewegungen" für unser Bewusstsein und Gemüt zu Symbolen des ganzen inneren und äusseren Lebens werden, dass wir sie auffassen als „energische und ethische Wesen und Vorgänge". Aber nicht in Folge einer gleichsam schöpferischen symbolischen Apperzeption des Hörers, sondern — und das ist der Punkt, der uns fundamental von Lazarus trennt — in Folge eines seelischen Gehaltes, der unabhängig vom Hörer und seiner subjektiven Zuthat in den Tönen liegt vermöge der schöpferischen Kraft des Komponisten. Dieser vom Komponisten in den Tönen niedergelegte seelische Gehalt ist es, der jene innere Aehnlichkeit und Analogie der Musik mit Erscheinungen anderer Gebiete begründet, nicht aber, wie Lazarus meint, eine äussere dynamische Aehnlichkeit, der das wichtigste inhaltliche Merkmal fehlt. Nicht leere akustische Prozesse, Tonreihen mit bloss dynamischen Verhältnissen und Beziehungen treten uns entgegen in einer wertvollen Komposition, sondern geisterfüllte Tongebilde, denen wir nur als Auffassende gegenüberstehen. Der musikalische Gehalt, der auf verschiedene Individuen letzten Endes so verschieden wirkt, ist ein und derselbe und er ist ein und derselbe eben deshalb, weil er nicht bedingt ist durch eine subjektiv gefärbte symbolische Apperzeption, die ihn gewissermassen erst ins Kunstwerk hineinträgt.

Ausserdem wäre aus der blossen „Aehnlichkeit" mit Gebilden anderer Gebiete für die Musik wenig gewonnen. Die Musik wäre ganz überflüssig, wenn ihre Hauptbedeutung nur darin läge, auf die menschliche Seele in ähnlicher Art zu wirken, wie die Gebilde, denen sie gleicht (118), oder wenn die Tonformen sich darin erschöpften, dass sie uns als die Wesenheiten

und Energieen erscheinen, „deren Vorstellungen durch sie vermöge ihrer Aehnlichkeit in unserem Bewusstsein hervortreten" (118). Sie wäre dann Kopie, Wiederholung, weiter nichts. In Wahrheit liegt die Bedeutung der Musik aber gerade darin, dass sie nicht auf Grund formaler Aehnlichkeiten das noch einmal aussagt, was auf anderem Wege schon zum Ausdruck gekommen ist, sondern auf Grund innerer Beziehungen solche Tiefen des menschlichen Seelenlebens und der äusseren Welt erschliesst, die auf andere Weise sich gar nicht aufzuthun vermögen. Das in Musik gesetzte Gewitter, das musikalische Trauern, Wehklagen, Jauchzen und Scherzen geht in gewissem Sinn über das reale Gegenbild hinaus. Der musikalische Ausdruck zeigt denselben Gehalt von einer anderen, neuen, eigentümlichen Seite. Nicht jene „ähnlichen Gebilde" erschliessen uns den tieferen Sinn der Musik, sondern, im Gegenteil, die Musik den tieferen Sinn und Gehalt der Erscheinungen und Aeusserungen, denen sie innerlich verwandt ist. Da aber die „Aehnlichkeit", welche die musikalische Symbolik begründet, nur zum geringsten Teil eine äussere, mit den Sinnen wahrnehmbare, der Hauptsache nach vielmehr eine innere, gefühlsmässig zu ergreifende ist, so kommt es nur in wenigen Ausnahmefällen durch reine Instrumentalmusik, von der hier allein die Rede sein kann, zur Vorstellung bestimmter „Wesenheiten, Energien und Vorgänge"; darum bleibt die Symbolik zumeist nach Anschauung und Begriff unbestimmt, so lange ihr nicht aussermusikalische Elemente (Programme, Titel) zu Hilfe kommen.

Lazarus glaubt noch einen zweiten näheren Weg ausfindig gemacht zu haben, der zur symbolischen Apperzeption, also zur Erschliessung des musikalischen Gehaltes vermöge gewisser Analogien und Aehnlichkeiten führt. Denn diese Erschliessung tritt nach seiner Meinung noch sicherer und energischer dann ein, wenn anstatt einer Aehnlichkeit mit der Sache eine Aehnlichkeit ihres Eindrucks auf uns stattfindet, also wenn durch die Töne unmittelbar Gemütsbewegungen in uns erzeugt werden, ähnlich denen, die andere Dinge oder Ereignisse hervorbringen (118).

Diese Auskunft lässt den formalistischen Widerspruch, in den Lazarus sich verwickelt, nur um so deutlicher hervortreten. Nach Lazarus sind die Tonformen ja „nur akustische Prozesse und nichts weiter" (117) und sollen ihre eigentliche Bedeutung erst durch die symbolische Apperzeption erhalten. Es ist nun nicht einzusehen, wieso die an sich leeren Tonreihen, abgesehen von der symbolischen Apperzeption, sollten Eindrücke hervorrufen können ähnlich anderen, inhaltlichen Erscheinungen. Dieser Widerspruch behebt sich wiederum nur dadurch, dass in den Tonreihen ein objektiv gegebener seelischer Gehalt angenommen wird, der nicht erst durch den ästhetisch Auffassenden in sie hineinkommt, und der allein im Stande ist, jene Gemütsbewegungen hervorzurufen, von denen Lazarus spricht.

Da Lazarus objektive und subjektive Momente vermengt, so kommt er auch nicht zu widerspruchsfreien Resultaten über die objektiv notwendige Deutung aller Musik und die objektive Auffassung ihres Gehaltes. Gewiss bleibt auf Seiten des Hörers immer die „Vieldeutigkeit" bestehen (138), das ist aber eine Vieldeutigkeit aussermusikalischer Art. Da aussermusikalische Gedanken und Anschauungen nicht in die Töne eingehen, so können sie nachträglich vom Hörer auch nicht herausgelesen werden; und da alles, was in Worten gesagt wird, aussermusikalisch ist, so kann der rein musikalische Sinn niemals in Worten und Begriffen unzweideutig ausgesprochen oder auch nur gedacht werden. Darum ist der musikalische Sinn einer Komposition aber doch in seiner Art unzweideutig und der Hörer weiss ganz genau, was er ihm musikalisch bedeutet. Beethovens C-moll-Symphonie hat einen ganz bestimmten musikalischen Sinn, vieldeutig wird sie erst dann, wenn man es unternimmt, diesen Sinn in Worte und Anschauungen kleiden oder ihn auf Worte und Anschauungen beziehen zu wollen. Lazarus lässt sich zu sehr imponieren durch jene Vertauschungen, die Bach und Händel vorgenommen haben, indem sie Kompositionen von einem Text auf den andern übertrugen. Wir haben uns schon bei der Auseinandersetzung mit Hanslick klar gemacht, was

daraus zu folgern ist. Die Mehrdeutigkeit in Begriffen und Anschauungen ist für die Musik keine Schande. Es ist das kein „dunkler Punkt" bei Bach und Händel, sondern ein natürliches und klares Verhältnis, das weder den Meistern zur Unehre gereicht, noch die Bedeutung der Musik der Willkür und dem Belieben preisgiebt. Wenn zehn verschiedene Personen beim Anhören desselben Musikstücks den Inhalt desselben zehnfach verschieden denken, so hat das seinen Grund darin, dass jede der zehn Personen an denselben musikalischen Gehalt andere aussermusikalische Gedanken anknüpft. Der Gehalt, der ihnen allen in den Tönen zuströmt, ist darum doch nur einer. Denn: „Das Wesen einer Sache besteht in ihrer eigenen Natur und Beschaffenheit, die Wirkung der Sache aber ist von den anderen Sachen oder Seelen, auf welche sie wirkt, abhängig. Das Wesen einer gegebenen Flasche Rheinweins ist ein bestimmtes und sich gleichbleibendes; und obgleich im Allgemeinen eine gewisse Wirkung des Rheinweins zu seinem Wesen gehört, ist die physische oder psychische Wirkung derselben eine sehr verschiedene, je nach der leiblichen oder gemütlichen Verfassung des Trinkers, welcher sie leert. Die Musik oder jedes Musikstück hat in der gegebenen Tonreihe mit ihren musikalischen Verhältnissen ihr ästhetisch bestimmtes, sich gleichbleibendes Wesen, wer immer sie erzeugen, wer sie vernehmen mag. Die Wirkung derselben aber ist von der individuellen Bestimmtheit (des Komponisten), des Spielers und des Hörers durchaus abhängig. Wollte man sagen, dass doch jedes Musikstück je nach dem Spieler oder Hörer „wesentlich" verschieden ist, so würde das eben nur ein Spiel mit Worten sein". Und von wem stammen diese letzten einsichtsvollen Sätze, die die unveränderliche Einheit des künstlerischen Gehaltes aller Musik so bestimmt und unzweideutig betonen? Sie stammen von Lazarus selbst (158—159). Er äussert sie, nachdem er sich durch seinen formalistischen Irrweg durchgerungen hat und setzt sich so in Widerspruch mit der eigenen Lehre. Es geht ihm nicht anders als Hanslick auch. Seine bessere

praktische Einsicht zwingt ihn, die formalistischen Grundsätze unter der Hand wieder aufzuheben, und indem er das thut, äussert er, gewissermassen unfreiwillig, seine wertvollsten Gedanken. Seine musikästhetische Theorie zeigt in Folge dessen, wie die Hanslicks, zwei ganz verschiedene Seiten.

In Wirklichkeit ist sich Lazarus über die aller Musik eigene Bestimmtheit und Unbestimmtheit in einem weit höheren Grade klar, als es bisher den Anschein haben musste. Es ist nur das formalistische Prinzip, das eine widerspruchslose Fassung seiner Gedanken hindert, und das erst ausgemerzt sein muss, wenn der gute Kern als solcher zur Geltung kommen soll.

Lazarus erweist sich als ein Musikästhetiker von Gewicht vor allem dadurch, dass die Erkenntnis der Unbewusstheit des musikalischen Gehaltes, die sich schon bei Oersted, Schopenhauer, Krause, Deutinger in ihren Anfängen findet, bei ihm festere Gestalt gewinnt, indem er die Bedeutung der unbewussten Vorstellung hervorhebt: der Hörer weiss nicht, welchem Inhalt eine bestimmte Musik analog ist, „also nicht bestimmt, was sie ihm (aussermusikalisch) bedeutet. Dennoch wirkt sie auf ihn durch Bedeutung, durch Analogie mit anderen Vorgängen, nur dass diese Analogie — dies wird vielleicht am häufigsten der Fall sein — nicht zum Bewusstsein durchbricht. Es sind dunkle Vorstellungen, welche (beim Anhören von Musik) aufkeimen, aber nicht zu fester Klarheit gelangen. Aus dem ungeheuren Schachte der unbewussten Vorstellungen, welche in unserer Seele ruhen, wird irgend eine Gruppe aufgeregt, vielleicht eine ganze Schicht derselben in Bewegung gesetzt; aber sie steigen eben nur auf die Schwelle des Bewusstseins, ohne dieselbe zu überschreiten und in die helle Beleuchtung anschaulichen Denkens zu rücken. Giebt es doch Vorstellungsinhalte genug, welche nach ihrer eigenen Beschaffenheit so weitschichtig, aus so mannigfachen Teilen zusammengesetzt und in sich selbst so wenig geordnet sind, dass sie als Gruppen fast immer nur unklar, fliessend und springend ins Bewusstsein treten. Man denke an solchen vielgestaltigen

Inhalt, wie für jeden Einzelnen „Heimat", „Liebe", „Vaterland", „Erlösung" und dergl. ausmachen. Wird nun eine solche Gruppe durch eine Tonreihe . . . . in Bewegung versetzt, dann werden oft nur unklare, versprengte Teile von ihr emporstreben" (138—139). Lazarus macht hier das psychologische Gesetz geltend, dass, je dunkler die Vorstellungen, desto energischer und bestimmter die Gefühle seien, welche sie begleiten. Daraus ergiebt sich ihm jetzt der richtige Schluss, dass man die begriffliche und vorstellungsmässige Unbestimmtheit nicht als eine schwache oder eine Schattenseite der Musik betrachten dürfe, dass sich vielmehr ein beträchtlicher Teil ihrer spezifischen Wirkung gerade auf die qualitative sowohl logische wie psychologische Unbestimmtheit dessen gründe, was in ihr und durch sie in unserem Geiste entspringe (139—140).

Von diesem Gesichtspunkte aus gelingt es Lazarus, das Verhältnis des musikalischen Ausdrucks zum poetischen, also das Wesen der Vokalmusik, treffend zu charakterisieren unter Hinweis auf eine Vertonung des Goethe'schen Gedichtes „Mahomet", das Entwicklung und Werden des Helden im Bilde des aus kleinen Anfängen entstehenden Stromes schildert: „Die einzelnen Akkorde, Absätze können (zwar) keine bestimmten Vorstellungen darstellen, aber sie können . . . . gerade so gut und genau aus demselben Grunde wie die natürlichen Bilder des Gedichtes Seelisches anschaulich machen, und sie können wiederum, wie geistige Bilder in der Dichtung, das Natürliche beseelen. Man kann mit aller Bestimmtheit den Satz aussprechen: so, wie sich im Goethe'schen Gedicht das durchgeführte Bild des Stromes zum Gedanken des historischen Helden Mahomet verhält, so wird sich die Melodie zum Gedichte verhalten; sie wird in Tönen eine poetisch symbolische Fassung der im Gedichte ablaufenden Gedanken sein" . . . . . Dabei gewinnt die Musik geradezu noch einen Vorsprung dadurch, „dass ihr Vergleichungsmittel eben wenig von natürlichen Beziehungen erfüllt ist und darum unmittelbarer, gleichsam auf kürzerem Wege, ein Gleichnis von Ethischem und Historischem zur Anschauung bringen kann;

dadurch ist die Musik im Stande, andere, vielleicht tiefere Analogien zu erwecken als Sprache und Naturbild mit ihrer auch in aller Freiheit noch gefesselten Bestimmtheit darbieten können. Nun würde man zwar, wenn der Text nicht dabei wäre, aus solcher Melodie niemals die bestimmte Vorstellung der Dichtung, noch auch des Helden, den diese feiert, empfangen" .... die Melodie würde (aber) „doch immer mit ihren eigenen Analogien von gewaltigen und erhabenen Dingen und von einem Gange innerer Entwicklung und äusserer Machtentfaltung derselben zu uns reden können, sodass wir auf die Geschichte Mahomets und die Dichtung Goethes durchaus nicht angewiesen blieben, um von ihr ergriffen, erhoben, erleuchtet, fast könnte man sagen, belehrt zu werden" (131—133).

So tiefe, an Schopenhauer erinnernde Gedanken findet Lazarus trotz seines irrigen Prinzips. Sobald diese Gedanken losgelöst werden vom formalistischen Untergrund, treffen sie das Wesen der Sache. Wäre Lazarus in dieser Richtung weiter gegangen, so hätte er nie dem Formalismus anheimfallen können.

Auf gleicher Höhe halten sich Lazarus' fernere Erörterungen über das Verhältnis von Sprache und Musik: die Gedanken, welche wir durch den Sprachlaut ausdrücken, sind auch in der Seele in Sprachform gedacht; die Sprachlaute werden nicht an die Gedanken angeknüpft, sondern die Gedanken werden in und mit dieser Form gedacht. Der Musiker hat eben diese ethischen oder historischen Gedanken, welche er angeblich ausdrücken soll, ebenfalls in der Seele, aber er hat sie wie jeder andere in logisch bestimmter und sprachlich gestalteter Form; die Tonreihen als Folgen der Gedanken sind nach Form *und Inhalt* ein Neues, ein Anderes (159, 160). Dabei kommt aber nicht zu einem fremden Inhalt eine fremde Form (die musikalische), sondern der musikalische Inhalt, der durch die aussermusikalischen Gedanken wohl angeregt, aber niemals ersetzt oder erschaffen werden kann, der ihnen also als ein spezifisch Anderes, Neues gegenübersteht, spricht sich in der Form aus, durch die

er überhaupt erst Inhalt wird. Der aussermusikalische Inhalt geht in die musikalische Form gar nicht ein. Denn: „wo immer eine Kunst einem natürlichen oder logischen oder ethischen Gehalt eine Form geben soll, ist es weder ihre Fähigkeit noch ihre Aufgabe, genau denselben Inhalt in einer andern Form zu wiederholen; sie giebt vielmehr mit der Form dem Inhalt selbst eine ihren eigenen Mitteln entsprechende Gestalt, sucht andere Teile, Beziehungen des Inhalts auf, aus welchen der *gleiche geistige Wert und Gehalt* hervorleuchtet (161, 162).

Mit diesem letzten wichtigen Satze stellt Lazarus sich ganz auf den Boden jedes inhaltlichen Prinzips, mit dem wir zu Anfang seinen eigenen Formalismus bekämpften. Von dem so gewonnenen Standpunkte aus gelingt es ihm nun auch, Inhalt und Wirkungsweise der einzelnen Künste treffend gegen einander abzugrenzen. Wenn Dichtkunst, Malerei und Musik denselben Stoff behandeln (man denke an eine Illustration und Komposition zu Schillers „Bürgschaft"), so entnimmt jede der drei Künste dem gemeinsamen Stoff einen anderen, den eigenen Mitteln entsprechenden Inhalt. Das dreimal verschieden Ausgedrückte mag letzten Endes einer gemeinsamen Wurzel entspringen; dieser gemeinsame Untergrund äussert sich aber in jeder der drei Künste in anderer Weise. Der Dichter erzählt, was der Maler nicht malen kann und der Maler malt, was der Komponist in Tönen nicht zu sagen im Stande ist: „Was man so denselben Inhalt heisst, ist (also) ganz und gar nicht derselbe Inhalt, sondern ein ganz anderer, wie er sich, um denselben Stoff zu gestalten, oder demselben Inhalt Form und Ausdruck zu geben, aus der Natur einer jeden Kunst und des eigentümlichen Verhaltens der sinnlichen Erscheinung zu ihren Ideen und Vorstellungen mit zwingender Notwendigkeit ergiebt" (162—163). Die Melodie, welche den Text begleitet, „wird weder die bestimmten Vorstellungen des Dichters ausdrücken, noch die malerischen Anschauungen des Malers darstellen; sie wird es nicht, weil sie es nicht kann, aber sie will es auch nicht; sie hat etwas Besseres zu thun, denn

sie wird und will nicht, was wir von den anderen Künsten je nach ihrer Art Vollkommenes besitzen, auf unvollkommene Weise wiederholen, sondern sie schafft uns ein Neues, Drittes, Eigenartiges, das ebenso sehr — und sogar noch mehr von Beiden unabhängig ist, als jene Beiden voneinander; sie erzeugt ein neues Kunstwerk, das, weil es aus anderen Formen besteht, auch einen anderen Inhalt hat. Die Seele des Gedichts zieht nicht bloss ein neues Gewand, sondern einen anderen Leib an, mit welchem auch ihr Leben ein anderes Wirken und ein anderes Gesetz gewinnt. Gerade so wie derjenige, der zu einem Lied ohne Worte, zu einer Sonate, einer Symphonie einen Text dichten wollte, ein neues Werk schaffen, d. h. neuen Inhalt in den anderen Formen darstellen müsste" (163—164). Denn man darf nicht vergessen, „dass die Gestaltung der Musik, ebenbürtig neben jeder anderen stehend, doch von ihrer eigenen Art ist, dass sie in ihrer eigenen Logik denkt, ihre eigene Sprache redet, ihr eigenes Ethos und religiöses Pathos hegt" (166).

Und wenn Musik und Sprache nicht den gleichen Inhalt mit gleicher Bestimmtheit ausdrücken können, so bezeichnet das keine Unterordnung des einen Gebietes unter das andere: „Die Bestimmtheit ist eben in beiden Gebieten eine verschiedene; nicht als eine grössere oder geringere, sondern als eine andere stellt sie sich dar. Daraus folgt allerdings, dass es gewisse Inhalte geben kann — und es werden nicht im Sinn der Logik oder der Aesthetik, der Physik oder der Psychologie bestimmte, sondern unbestimmte sein — welche eher durch die Bestimmtheit der Musik, als durch die der Sprache zu fassen, dem Gemüte nahe zu bringen, einem andern mitzuteilen sind. Für logisch unbestimmte Gedanken hat oft Musik die rechte Bestimmtheit" (172).

Auch darauf macht Lazarus aufmerksam, dass die Bedeutung der musikalischen Symbolik eine doppelte ist, da sie sich ebensowohl auf objektiv gegebene Erscheinungen und Vorgänge, wie auf die dadurch hervorgerufenen subjektiven Gefühle und Gemütsbewegungen erstreckt. Wir haben ja schon darauf hin-

gewiesen, dass Lazarus die symbolische Apperzeption in doppelter Weise zu Stande kommen lässt: sowohl durch die dynamische Uebereinstimmung der Tongebilde mit aussermusikalischen Bethätigungen und Erscheinungen, wie durch die Aehnlichkeit des von beiden hervorgerufenen Eindrucks. Wir mussten zunächst das formalistische Prinzip zurückweisen und betonen, dass gleiche Einwirkung aufs Gefühl vor allem Uebereinstimmung des Gehaltes von Musik und analoger Erscheinung voraussetzt. Jetzt dürfen wir vom formalistischen Prinzip absehen und Lazarus' Gedanken ihrem berechtigten Kerne nach nehmen, den wir schon bei Hegel angedeutet fanden. Hegel drückte das so aus, dass in einem Crucifixus entweder der dem objektiven Vorgang selbst immanente Gefühlsgehalt niedergelegt sein könne oder das durch die Phantasieanschauung dieses Vorgangs im Komponisten erregte subjektive Gefühl.[27]) Bei Lazarus findet der gleiche Gedanke eine etwas andere Färbung, indem vermöge der ganzen Tendenz seiner Theorie an Stelle der Analogie mit dem gefühlsmässigen Gehalte des objektiven Vorgangs mehr die Analogie mit dessen sinnlicher Erscheinung und dynamischen Aeusserungsweise betont erscheint: „Die ausserordentliche Wirkung der Musik (nun) werden wir daraus begreifen, dass ihr gegenüber eine Steigerung und gleichsam Verdoppelung jenes symbolischen Prozesses sich ereignet, indem wir zunächst die Tonformen wie reale, wirksame, sinnlich-konkrete Wesen, und diese wiederum wie innerlich bewegte, lebendige, handelnde Personen auffassen, die gegen einander streiten, kämpfen, mit einander sich verbinden u. s. w. In anderen Fällen (dagegen) wird umgekehrt der symbolisierende Prozess noch näher, unmittelbarer und deshalb wiederum energischer sein, wenn derselbe (nämlich) nicht auf die Analogie der objektiv gegebenen sinnlichen Form, sondern auf die der gleichen Gemütsbewegung, die erzeugt wird, sich gründet .... Denn alle Apperzeption beruht auf einer Verwandtschaft entweder des aufzufassenden Objekts mit anderen Erscheinungen, welche uns sonst gegeben waren, oder des von ihm empfangenen subjektiven

Eindrucks mit den Eindrücken, welche andere Objekte in uns erzeugt haben" (133—134).

Wendet man diese Bemerkungen auf den Hörer an, so besagen sie, dass die musikalische Symbolik, wie wir längst schon hervorhoben, auf zwei Elementen ruht: dem der dynamischen und dem der inhaltlichen Analogie, welch' letztere bei Lazarus zu einer von dem Tongebilde und der analogen Erscheinung hervorgerufenen „gleichen Gemütsbewegung" geworden ist. Denkt man aber an den Komponisten und insbesondere an die Vertonung jenes Göthe'schen Gedichtes, so sagt Lazarus, ähnlich wie Hegel, dass der Komponist entweder dem äusseren Verlauf der im Gedichte geschilderten Vorgänge und Bilder mit seinen Mitteln folgen und so den in diesen Vorgängen liegenden Gehalt erschöpfen, oder auch das subjektive Gefühl ausdrücken könne, das in ihm durch die Anschauung der geschilderten Vorgänge und Bilder geweckt wird. In Wirklichkeit wird meist wohl eine Vereinigung dieser Möglichkeiten statthaben, da der objektive gefühlsmässige Gehalt und das subjektive Gefühl dem Komponisten in Eins zusammenfliessen, und die Analogie des Gehaltes immer auch bis zu einem gewissen Grade die Analogie der Dynamik und Bewegung, also der sinnlichen Form, zur Voraussetzung hat. Auf diese Weise erscheint die Betonung der dynamischen Analogie durch Lazarus als wertvolle Ergänzung des Hegel'schen Gedankens.

Wie Hegel, Schopenhauer, Hanslick betont Lazarus ferner, dass es nicht die realen Gefühle und Affekte des Komponisten sind, die im musikalischen Kunstwerk ihren Ausdruck finden, sondern eine künstlerische Objektivirung derselben (176—177). Läge im Kunstwerk wirklicher Schmerz ausgesprochen, so müssten wir Barbaren sein, ihn zum Gegenstand unserer ästhetischen Lust zu machen, dann geziemte uns Mitleid und Hilfsbereitschaft, nicht künstlerisches Geniessen. Trotz dieser Einsicht gelangt Lazarus nicht zu einer völlig richtigen Würdigung der musikalischen Gefühlsbedeutung und Gefühlswirkung, da er den Unterschied von realen Gefühlen und ästhetischen Scheingefühlen

nicht durchschaut. Obgleich er das reale Gefühl des Komponisten als ausserästhetisch erkennt, erblickt er doch die Aufgabe der Musik darin, Gefühle zu erzeugen [„die Töne können nicht die Gefühle bedeuten wie in der Sprache, noch auch sie darstellen wie in der Plastik, aber sie können und sollen die Gefühle wirklich erzeugen" (178)]. Lazarus kann damit nur reale Gefühle meinen und setzt sich so in Widerspruch mit sich selbst und einer Fundamentalerkenntnis aller Aesthetik. Nicht reale Gefühle ruft die Musik unmittelbar hervor, sondern, wie alle Kunst, ästhetische Scheingefühle, da ja auch der Komponist nicht sein reales Gefühl in den Tönen niederlegt, sondern ein Bild, eine künstlerisch geformte und gestaltete Anschauung desselben.

Wenn Lazarus also der speziellen Psychologie der Musik die Aufgabe stellt, darzulegen, in welchem Sinne eine Tonreihe Ausdruck eines Gefühles ist, welche Art von Gefühlen in der Seele des Komponisten und welche davon verschiedene in der Seele des Zuhörers entstehen (178), so schliesst diese Aufgabe von seiner Seite eine Ungenauigkeit ein. Wer die gestellten Fragen beantworten wollte, müsste erst einmal die Unterscheidung von realen Gefühlen und ästhetischen Scheingefühlen ins Auge fassen und daran festhalten, dass weder der Komponist reale Gefühle in seiner Musik niederlegt, noch dem Hörer aus der Musik unmittelbar reale Gefühle entspringen. Ursachen und Wirkungen sind nicht, wie Lazarus meint, auf beiden Seiten verschieden (178), wenigstens nicht, so weit sie zum rein ästhetischen Akt gehören. Verschieden ist nur das, was als ausserästhetisch in die subjektive Sphäre fällt. Dass gerade diese bestimmten realen Gefühle diese bestimmte Musik hervorgerufen haben, ist zufällig und gehört nicht zum objektiven Wesen der Komposition, ebenso wenig wie die subjektive Färbung der realen Gefühlswirkung im Hörer. Objektiv bestimmt dagegen und auf beiden Seiten gleich ist die Tonanschauung, das Klangbild mit seinem gefühlsmässigen ästhetischen Gehalt und die damit gegebene Färbung und Richtung der ästhetischen Scheingefühle im Hörer.

Unter gewissen Umständen können sich zwar für bestimmte Personen an ein Musikstück unmittelbar bestimmte Vorstellungen und reale Gefühle anknüpfen. Das Musikalisch-Schöne wird dadurch aber, wie auch Lazarus betont, Mittel zum Zweck, blosses äusseres Zeichen, und wird nicht seiner selbst wegen aufgefasst. Wenn in Paul Heyses Novelle „Die Dichterin von Carcassonne" der Vater einer von der Tochter gespielten wehmütigen Melodie entnimmt, dass sein Kind mit ihm fühle, so ist das nicht so zu verstehen, als ob jene Melodie Gedanken ausdrücke, denen es an der Bestimmtheit fehlt, um in Worte gefasst zu werden. Das Mädchen hätte dem Vater auch in Worten, ja sogar mit Blicken und Geberden, sagen können, was es denkt und fühlt; es ist Zufall, dass es gerade die Musik als Ausdruck wählt. Der Rückschluss auf die realen Gefühle der Tochter und der sich daran anschliessende seelische Vorgang im Vater ist nur dadurch möglich, dass der Vater die vorangegangenen Erlebnisse kennt und so im Stande ist, die Melodie als Ausdruck eines realen, nicht bloss eines ästhetischen Scheingefühls zu deuten. Aus der Melodie allein wäre diese Deutung unmöglich, und wenn sie noch so seelenvoll vorgetragen wird. So lässt sich auch eine Liebeserklärung durch Töne nur bewerkstelligen, wenn die Blicke zuvor schon gesprochen haben oder mitsprechen (147—150).

Nicht in vollem Maſse scheint Lazarus sich klar zu sein über die aller Konvention entrückte Verständlichkeit der Musik. Es giebt weder verschiedene musikalische Sprachen noch gar Dialekte, wie er andeutet (174, Anm.); die Musik ist ein allgemein menschlicher Ausdruck, man muss nur musikalisch sein, um sie zu verstehen. Wenn einem Volk die Musik des anderen verschlossen bleibt — also wenn die Italiener Richard Wagner ratlos gegenüberstehen, so liegt dem ein Mangel an musikalischem Urteil zu Grunde, ein Mangel an geistigem, nicht an sprachlichem Verständnis; so können die Deutschen einen deutschen Dichter nicht verstehen, trotzdem er in ihrer eigenen Sprache denkt und schreibt. Die Sprache wird verstanden, aber nicht das in ihr Ausgedrückte. Das Wesen der verschiedenen Sprachen

und Dialekte liegt in der Verschiedenheit der Sprachlaute. C'est mon frère — das ist mein Bruder — der gleiche Sinn ausgedrückt in verschiedenen Lauten. In der Musik ist diese Verschiedenheit unmöglich, es giebt für einen musikalischen Sinn in allen Ländern der Erde auch nur einen musikalischen Ausdruck.

Wagners Musik kann und braucht daher nicht ins Italienische und Englische übersetzt zu werden, Verdis Musik nicht ins Deutsche. Palestrina spricht dieselbe musikalische Sprache wie Beethoven und Weber, die Ungarn dieselbe wie die Franzosen und Spanier, es sind nur Unterschiede der Entwicklung, des geistigen Gehaltes und dessen besonderer Färbung vorhanden, wodurch selbstverständlich zugleich auch Unterschiede des Ausdrucksmaterials bedingt sind.

Von den fünf verschiedenen Wirkungen, die Lazarus der Musik zuspricht, haben wir bis jetzt drei kennen gelernt: die erste war jene (pseudo)-ästhetische, die durch die Auffassung der Tonformen, abgesehen von ihrem seelischen Gehalte, zu Stande kommen sollte; die zweite, pathetische, bezeichnete, unter Ueberspringung der eigentlichen Tonanschauung, die nervöse Wirkung der Töne; die dritte, symbolische, sollte den bloss akustischen Inhalt der Tonreihen mit idealem Gehalt erfüllen. Diesen drei Wirkungen stellt Lazarus als vierte die subjektiv zufälligen aussermusikalischen Associationen an die Seite: Es ist unzweifelhaft, dass jeder einzelne Hörer lediglich je nach dem konkreten Schatze seiner Erinnerungen, nach der Beweglichkeit seiner Vorstellungen und der Erregbarkeit seines Gemüts oder nach der Fruchtbarkeit seiner Phantasie diese oder jene andern Bilder in seinem Bewusstsein aufleuchten sieht. Deshalb sind Laien und noch mehr musikalische Kritiker sehr im Unrecht, wenn sie diese lediglich assiociativ, also von Seiten der Sache selbst zufällig auftauchenden Bilder, irgendwie zur Wirkung oder gar zum Wesen des Musikstücks hinzurechnen. Laien und musikalische Kritiker lassen sich immer wieder über

den psychologischen Sachverhalt täuschen, weil sie ..... subjektiv notwendige Verknüpfung für objektiv gegebenen Zusammenhang nehmen (141—144).

Nicht von Belang ist die fünfte und letzte Wirkung, die Lazarus anführt, und die man die allgemein idealisierende nennen könnte. Lazarus ist der Meinung, dass jede Art von Musik schon durch ihr blosses Erklingen eine höhere Stimmung hervorrufe, die geistige Atmosphäre veredle und läutere (150—155). Er vergisst dabei alle frivole, sinnliche, brutale Musik. Aber auch wenn wir uns auf edle Musik beschränken, können wir diese fünfte Wirkung doch nicht als eine selbständige anerkennen neben den vier anderen. Die Wirkung, die die Musik ausübt durch ihr blosses Erklingen, ohne dass der seelische Gehalt in Betracht kommt, haben wir schon als pathetisch-pathologische kennen gelernt. Sobald der Gehalt Einfluss gewinnt, handelt es sich um ein mehr oder weniger bewusstes künstlerisches Geniessen, also um jene Wirkung, die Lazarus die symbolische nennt.

Den Unterschied der lyrischen, epischen, dramatischen Musik sucht Lazarus darauf zu gründen, dass er unterscheidet zwischen den Gefühlen des Komponisten, die persönlichen und solchen, die der Beobachtung fremder Erlebnisse entspringen (180). Es ist jedoch ohne Weiteres ersichtlich, dass diese Art der Unterscheidung, wie im Gebiet der Poesie, so auch in dem der Musik undurchführbar bleibt. Nicht das macht ein poetisches Erzeugnis zum lyrischen Gedicht oder Drama, dass das eine Mal selbsterlebte, das andere Mal fremde Gefühle und Gedanken dargestellt sind; das lässt sich aus dem Kunstwerk allein nicht entnehmen, kann also auch kein objektives Merkmal ergeben. Entscheidend ist nur die Art und Form, in der die künstlerische Gestaltung des eigenen oder fremden Seelenlebens erfolgt. Dabei können im lyrischen Gedicht fremde Gefühle und Erlebnisse dargestellt sein (Des Mädchens Klage, Kassandra), in Epos und Drama eigen Erlebtes. So sind Mendelssohns „Lieder ohne Worte" lyrisch, Händels

Oratorien episch, Wagners Opern dramatisch, gleichviel ob der Komponist in ihnen eigenes oder angeschautes Seelenleben niedergelegt hat.

Breiten Raum widmet Lazarus der Erörterung, ob Musik und Malerei organisch zusammenwirken können. Es gelingt ihm dabei nicht ganz, die beiden Künste richtig gegeneinander abzugrenzen. Aus der Betonung des „lebendigen" Vorbildes ergiebt sich ihm eine schiefe Charakteristik der bildenden Kunst, da der Anschein entsteht, als ob die realen Funktionen des Lebens in die bildende Kunst eingingen und ihr im Gegensatz zur Musik reales Leben und realen Inhalt zuführten auf Kosten der Scheinhaftigkeit. Ebensowenig hat Lazarus recht, wenn er, ähnlich wie Kant, behauptet, bei der Auffassung der Musik werde vom Unbestimmten zum Bestimmten, von der idealen Stimmung zum anschaulichen Bilde vorgeschritten, bei der bildenden Kunst dagegen vom Bestimmten zum Unbestimmten, vom anschaulichen Bilde zur idealen Stimmung. Der leicht zu erkennende Fehler liegt darin, dass Lazarus „Bestimmtheit" hier nur dem fürs Auge anschaulich Gegebenen zuerkennt und darüber vergisst, dass die Musik ihre eigene Art der Bestimmtheit hat. Dem anschaulichen Bilde der bildenden Kunst entspricht das sinnlich anschauliche Klangbild der Musik, dem der geistige Gehalt ganz in der gleichen Weise entnommen wird wie den Gestalten der Malerei und Plastik. Von der Bestimmtheit des objektiv gegebenen Klangbildes schreitet die auffassende Phantasie weiter zu relativ bestimmten Analogien und symbolischen Beziehungen, und dann erst je nach der subjektiven Veranlagung, Laune und Disposition zu völlig unbestimmten Phantasiebildern, die zur rein musikalischen Auffassung weder nötig sind, noch sie beeinflussen. Bestimmtheit und Unbestimmtheit liegen also im Prozesse der musikalischen Auffassung da gerade nicht, wo Lazarus sie hinverlegt, und wenn wir überhaupt von einer „idealen Stimmung" als Endziel der künstlerischen Auffassung reden, dann hat dieses Ziel nicht weniger für die Musik als für die bildende Kunst Giltigkeit.

Dass in der Musik die wiederholte Anschauung des Kunstwerks und das Studium der einzelnen Teile zum Zwecke der Vertiefung des Gesamteindruckes nicht möglich sei wie in der bildenden Kunst, gilt selbstverständlich nur von der aufgeführten Musik. Der Musiker und musikalische Laie dringt mit Hilfe der Partitur oder des Klavierauszuges ebenso tief und gründlich in alle Details des Kunstwerks ein, wie das dem Gemälde und der Statue gegenüber möglich ist.

Aus allen diesen Momenten ergeben sich keine prinzipiellen Unterschiede zwischen Musik und Malerei. Nur die Verschiedenheit des zeitlichen Verlaufs bedingt die völlige Scheidung der beiden Künste und macht ihr organisches Zusammenwirken unmöglich. Denn: nicht die ästhetischen Verwandtschaftsgrade der Künste, sondern nur die psychologischen Arten ihrer Wirkung können die Bestimmung der Grenzen ihres Zusammenwirkens samt den Gründen für dieselben ergeben (72). Ausserdem, dass Musik und Malerei sich durch das unterscheiden, was die Seele von ihnen empfängt, unterscheiden sie sich auch dadurch, wie sie es empfängt (181). Lazarus sucht klar zu legen, wie der innere Vorgang sich gestaltet, wenn ein Gemälde und ein Musikstück zugleich aufgenommen werden sollen (181—185). Wir brauchen ihm dabei nicht in alle psychologischen Einzelheiten zu folgen; uns genügt, zu wissen, dass es unmöglich ist, bestimmte malerische Anschauungsteile mit bestimmten musikalischen Momenten zwingend zu vereinen, und dass daher ein organisches Zusammenwirken der beiden Künste ausgeschlossen ist.

Im Gegensatz dazu kommt das Hand-in-Hand-Gehen von Musik und Dichtkunst zu Stande dadurch, dass beide fortschreitende Künste sind, d. h. ihren Inhalt successiv erschliessen, dass ferner die Anschauungen der Dichtkunst durch Worte vermittelt werden, die statt des gleitenden Sprechtones auch die feste musikalische Tonhöhe in sich aufnehmen, und dass schliesslich „die psychologischen Erfolge beider, poetische und musikalische Anschauungen, wenn sie sich von Satz zu Satz ent-

sprechen, nebeneinander in der Seele zu sein und zu einer Einheit sich zu verbinden vermögen" (229). Die Aufnahme eines musikalisch-poetischen Kunstwerks ist ein komplizierter Vorgang. Lazarus giebt eine psychologische Analyse der Auffassung eines gesungenen Liedes (231—239), kommt dabei aber zu dem Ergebnis, dass sich genau genommen nur das Ganze der Melodie an das Ganze des Gedichtes anschliesse, so dass das Werk des Tonsetzers als eine „freie Paraphrase des Gedichts durch die Melodie" zu betrachten sei (233). Dem widerspricht die Praxis der grössten Komponisten. Vor allem durch Richard Wagner haben wir gelernt, dass Text und Musik nicht nur in den Hauptabschnitten, sondern in allen wichtigen Betonungen Hand in Hand gehen können und müssen. Man nennt das gute musikalische Deklamation. Lazarus räumt übrigens selbst ein, dass hier „ein Quellpunkt für sehr wesentliche stilistische Verschiedenheiten der Musik" gegeben sei (234).

Völlig verkennt Lazarus das Wesen der Oper; er zeigt sich in diesem Punkte viel weniger einsichtig als mancher seiner Vorgänger (Heinse, Solger, Krause, Weisse, Schilling). Nach dem Prinzip, dass der Gesang in gewissen Situationen „natürlich" ist, in anderen nicht, will er nur eine „naturgemässe Oper" als berechtigt gelten lassen, in welcher die meisten Uebergangs- und Verbindungspunkte nur um deswillen musikalischen Vortrag erhalten müssten, weil eine häufige Abwechselung von Rede und Gesang gar leicht eine komische Wirkung habe (243). In der „naturgemässen" Oper wären demnach nur die lyrischen Stellen natürlich, das aber, was die Oper zur Oper macht, das dramatische Element, lediglich ein Notbehelf, damit unfreiwillige Komik vermieden bleibt. Mozarts „Don Juan" erschiene so als ein im Wesentlichen unnatürliches Produkt, in dem ausnahmsweise auch etliche „natürliche" Stellen vorkommen, und selbst diese Stellen wären unnatürlich, denn wer hat je gehört, dass im wirklichen Leben eine spanische Edeldame zur Entlastung ihres Innern Koloraturen gesungen oder ihren Vater in Rezitativen mit Orchesterbegleitung betrauert hätte? Das von Lazarus

aufgestellte Prinzip erweist sich als völlig unzulänglich um deswillen, weil die Oper überhaupt nur verstanden werden kann, wenn man sie freiwillig und von Grund aus „unnatürlich" sein lässt. Die Oper ist künstlerisch berechtigt, nicht weil der Gesang in gewissen Situationen natürlich, sondern weil das „Natürliche" in der Kunst überwundenes Moment ist. Vom Standpunkte der Natürlichkeit aus ist und bleibt das ganze Musikdrama unwahr; aber nicht bloss das Musikdrama, sondern alle und jede echte Kunst. Lazarus kommt zu seiner unzureichenden Erklärung, da er überhaupt gering vom dramatischen Wert der Oper denkt. Der Dichter ist ihm nur der Famulus des Komponisten, die Oper nur dramatische Musik (244). Lazarus will damit nicht etwa darthun, wie tief die vorwagnerische Oper gesunken sei; im Gegenteil, er betrachtet das Zurücktreten des poetisch-dramatischen Elements als zum Wesen der Oper gehörig, als notwendig mit ihr verbunden. Er lässt sogar dem Zweifel Raum, ob es überhaupt eine Möglichkeit gebe, Charaktere musikalisch zu schildern, und ob nicht das eigentlich Dramatische in der Musik nur ein Schritt für Schritt erborgter Schein sei (245). Ausserdem stelle die Oper zu grosse Anforderungen an das Aufnahmevermögen des Hörers. Sie biete zu viel, darum erfülle sie in der Wirklichkeit von allem zu wenig (247).

Wir können diesen Sätzen und Ansichten entnehmen, welch völlige Wandlung uns Richard Wagner gebracht hat. Ein so bedeutender Gelehrter wie Lazarus konnte noch Anschauungen hegen, die der nachwagnerischen Generation nicht mehr diskutierbar erscheinen. Des Bayreuther Meisters Werk ist über diese theoretischen Bedenken hinweggeschritten und hat uns gelehrt, in der Oper das Drama zu sehen. Don Juan, Fidelio, Tannhäuser, Lohengrin und Parsifal gewähren Tausenden jahraus jahrein einen hohen künstlerischen Genuss, trotz der „chaotischen Masse von Ordnungen", die stundenlang bewältigt werden müssen.

Die Auseinandersetzung mit Lazarus hat uns vielfach genötigt, Widerspruch zu erheben. Wir mussten vor allem sein

formalistisches Prinzip zurückweisen, welches das Schöne erst durch den ästhetisch Auffassenden zu Stande kommen lässt, sodass für das Kunstwerk selbst nur leere Tonreihen mit dürftigen dynamischen Beziehungen, Analogien und Aehnlichkeiten übrig bleiben. Auch in vielen Einzelfragen mussten wir Lazarus widersprechen. Darum dürfen wir seine Bedeutung für die moderne Musikästhetik aber doch nicht gering anschlagen, da er trotz seines falschen Prinzips das Wesen der Musik tiefer erkennt als so mancher idealistische Aesthetiker. Durch seinen Hinweis auf die unbewusste Vorstellung hat er das Unbewusste im Schaffen des Komponisten und rezeptiven Verstehen des Musikalisch-Schönen nicht nur hervorgehoben, sondern präziser gefasst als seine Vorgänger und damit die einzig mögliche Lösung des musikästhetischen Rätsels angedeutet. Dieser Umstand allein genügt, ihm in unserem engeren Gebiete eine hervorragende Stellung zu sichern und ihn der inhaltlich-idealistischen Auffassung der Musik viel näher zu rücken als Hanslick.[28])

b) Zimmermann.

Robert Zimmermann, bis 1895 Professor an der Wiener Universität, hat in seinem ästhetischen System den Formalismus in der abstraktesten, unfruchtbarsten und trockensten Gestalt ausgebildet („Die Aesthetik als Formwissenschaft", 1865). Der musikalische Formalismus hat in Hanslick und Lazarus ungleich interessantere, gedankentiefere Vertreter gefunden. Die Auseinandersetzung mit diesen Aesthetikern ist lohnend und fruchtbar, während Zimmermanns Auffassung der Musik sich als ein verkünsteltes Gebäude nutzloser Spekulation erweist, sodass die kritische Würdigung nichts zu Tage fördern kann als die mühselige Wiederlegung unhaltbarer Konstruktionen.

Nach Zimmermann geht alles ästhetische Gefallen und Missfallen nur die Form an (§ 68). Unter „Formen" versteht Zimmermann aber abstrakte, unsinnliche Kategorien, die nicht angeschaut, sondern nur gedacht werden können. Es sind das

die „Elementar-Formen" des Vollkommenen, Charakteristischen, des Einklangs, der Korrektheit, der Ausgleichung und des abschliessenden Ausgleichs. Diesen „Elementar-Formen" schliessen sich noch weitere „abgeleitete" an als Anwendung der ersteren auf mehr als zwei, d. h. auf unbestimmt viele Formglieder (§ 167). Durch die Benennung dieser Formen darf man sich nicht irreführen lassen, das „Vollkommene", „Charakteristische", „Korrekte" hat bei Zimmermann andere Bedeutung als man ihm sonst beizulegen gewohnt ist, wie sich denn Zimmermanns Terminologie häufig als irreführend erweist.

Das Wesen der genannten Formen soll darin liegen, dass sie das absolut Wohlgefällige und Missfällige selbst sind: „Sie sind die Grundformen, welche gefallen oder missfallen, eben deshalb auch grundlos gefallende und missfallende Formen. Ihr Gefallen und Missfallen, weil es nur das Werk der im Zusammen befindlichen Vorstellungen selbst ist, heisst unbedingt" (§ 77). Sie machen das Wesen des Schönen aus, „zu dem das darin Erscheinende — der Gehalt — wie das mit ihnen Erscheinende — der Stoff — zwar Manches dem Schönen Un- und Ausserwesentliche hinzufügen, von dem aber weder der eine noch der andere ihm das Mindeste rauben kann" (§ 166). Für Zimmermann ist der Stoff gegen die Form, in welche er einbezogen wird, gleichgiltig (§ 68); die unbedingt wohlgefälligen Formen müssen an jedem Stoff, allenthalben und jedem wohlgefällig erscheinen; da sie gleichgiltig sind gegen den Stoff, so passen sie zu jedem (§ 73). Sie werden einmal gefunden und bleiben ewig dieselben; alle Kunstentwicklung betrifft nur den Stoff (§ 76). Die Aesthetik als Formwissenschaft hat diese allgemein und notwendig gefallenden und missfallenden Formen aufzusuchen, dabei bleibt aber die Frage, welche Farben- und Tonverbindungen gefallen und missfallen, noch ausser Betracht. Diese Frage berührt den Stoff, die Verhältnisglieder (§ 74) und wird durch Aug' und Ohr entschieden. Wodurch aber, d. h. durch welcherlei Formen etwas, gleichviel was, gefalle oder missfalle, darüber vermag weder das Auge noch das Ohr, noch

überhaupt die Erfahrung, sondern das Denken allein zu entscheiden, ohne dass auf die spezifische Natur des durch Auge und Ohr gegebenen Inhalts der Vorstellungen vorerst Rücksicht zu nehmen wäre. Der Begriff psychischer Vorstellungen, die einen Inhalt (Qualität) und eine gewisse Energie (Quantität) besitzen, reiche dazu hin (§ 75). Zimmermanns Aesthetik behauptet zwar nicht, dass es der Musik unmöglich sei, fernerhin neue Harmoniefolgen zu erfinden, sie glaubt aber die ewigen und unwandelbaren Formen zu kennen, durch die von je Musik und alle Kunst wohlgefällig war und sein wird, da diese Formen vermöge ihrer apriorischen Natur fähig seien, als Normen zur Beurteilung alles desjenigen zu dienen, was die Beurteilung herausfordert (§ 76, 77).

Diese abstrakten, unwirklichen Formen, die aller Anschaulichkeit entzogen sind, führen sich selbst ad absurdum durch die Konsequenzen, die sich aus ihnen ergeben. Durch ihre Annahme sieht Zimmermann sich genötigt, die eigentliche Beseelung des ästhetischen Objekts auf andere Weise zu erzwingen. Es bleibt ihm nur der Ausweg, durch das ästhetische Objekt im Auffassenden einen geistigen Bewegungsprozess und mit diesem den auf das Objekt übertragenen „Schein der Geistigkeit" hervorrufen zu lassen.

Im Gebiete der Musik stellt sich das ungefähr folgendermassen dar: nach Zimmermann liegt das Wesen der Dissonanz darin, dass sie sich für konsonierend ausgiebt, also als Scheinkonsonanz auftritt (§ 146). Indem an die Stelle des Disharmonischen die Scheinharmonie tritt und auf diese Weise die Disharmonie, wenn auch nur scheinbar, behoben wird, entsteht die „Form der Korrektheit" (§ 121). Der unterschobene Vorstellungsinhalt nimmt die Stelle des wahren ein, er gilt für den wahren, ist es aber nicht. Das Subjekt setzt Schein für Sein und beurteilt den Schein, als ob er Wahrheit wäre (§ 127). Diese Ersetzung des ursprünglichen, natürlichen, durch einen künstlich herbeigeführten Zustand missfällt aber wiederum, und dies Missfallen hört nicht eher auf, als bis der ursprüngliche

Zustand wieder hergestellt, an die Stelle des gemachten wieder der gegebene Vorstellungsinhalt getreten ist. Soweit der künstliche Schein sich als gegebenes Sein vorgedrängt hat, soweit muss er auch wieder zurückgedrängt werden. Die hieraus entspringende Form ist die der „Ausgleichung" (§ 128, 129). Die Form der Ausgleichung erzeugt den „Schein der Lebendigkeit" (§ 131, 132), dieser verwandelt sich in den Schein einer „verständigen Beseeltheit" (§ 139), dann in den „Schein der Geistigkeit" (§ 141). Ergänzt wird die Form der Ausgleichung durch die der „Geistigkeit" oder des „Fortschritts". Daraus entsteht die Form des „abschliessenden Ausgleichs", und jetzt erst erhält die Bewegung das Gepräge „harmonischer Geistigkeit" (§ 142—145).

Oder mit anderen Worten: die Dissonanz giebt sich als Scheinkonsonanz aus. Dieser Schein missfällt und wird vom Hörer aufgehoben, indem er die Dissonanz als das setzt, was sie in Wahrheit ist. Kaum ist aber „der Schein der Harmonie des Disharmonischen verschwunden, so fordert schon wieder das Missfallen an dem offen liegenden Disharmonischen auf, an dessen Stelle ein Harmonisches zu setzen, welches nun selbst wieder ein wahres oder scheinbares sein kann, im letzteren Falle aber neuerdings aufgelöst werden muss u. s. f., bis es im Harmonischen zu einem wahren Abschluss kommt. Die scheinbaren Konsonanzen unterhalten, die wahre beendet diesen Prozess. Derselbe spinnt sich daher so lange fort, als eine scheinbare Harmonie die andere scheinbare ablöst, wodurch der Schein der Beseelung sich über das Ganze ausdehnt, und mit der am Schlusse eintretenden wahren Harmonie dasselbe als Werk eines harmonischen Geistes oder des Geistes der Harmonie zeigt" (§ 147).

Diese wenigen Citate mögen einen Begriff geben von dem aller Wirklichkeit entfremdeten Gebahren des abstrakten Formalismus. Der soeben geschilderte Prozess, der das an Leben und Beseelung ersetzen soll, was die abstrakten Formen nicht geben können, und der doch selbst eine Fiktion und Konstruktion ist, begegnet uns immer wieder, wo es sich darum handelt, musi-

kalische Erscheinungen zu verstehen (§ 336), auch beim Takt und Rhythmus (§ 443).

Zimmermann kann im musikalischen Kunstwerk die Dissonanz nicht als solche gelten lassen; er muss sie unter Missachtung der alltäglichen Erfahrung als Scheinkonsonanz bezeichnen und an die Stelle des natürlich-klaren Verhältnisses die verzwickteste Unnatur setzen, um sein verkünsteltes System zu retten. Sobald er die Dissonanz als solche anerkennt, wäre ja ein dem musikalischen Kunstwerk immanenter objektiver Gehalt gegeben und es ginge nun nicht länger an, die ganze Beseelung ins auffassende Subjekt zu verlegen als Setzung und Aufhebung eines unwirklichen Scheines.

Dieser „Schein" darf ja nicht verwechselt werden mit dem, was wir sonst die „Scheinhaftigkeit" des Schönen zu nennen und als dessen Grundbedingung zu bezeichnen pflegen. Die idealistische Aesthetik geht davon aus, dass der ideale Gehalt dem „ästhetischen Schein" entnommen wird, d. h. der von aller Realität losgelösten sinnlichen Erscheinung. Bei Zimmermann dagegen ist der ideale Gehalt selbst blosser auf das Objekt übertragener Schein (§ 292), der sich durch eine geistige Bewegung im Auffassenden erzeuge. Zimmermann frägt nicht weiter danach, ob der Geist dem ästhetischen Objekte transcendent oder immanent sei, ihm genügt der „Schein der Geistigkeit" (§ 140, 141).

Später erörtert Zimmermann die Möglichkeit des Gefühlsausdrucks durch Töne (§ 655, 656). Er will es zwar nicht wahr haben, dass die Musik ein blosses „Spiel mit Tonformen" sei und weist darauf hin, dass der Musiker ebenso gut „Gedanken" ausspreche wie der Dichter (§ 342). Zugleich erblickt er aber das Band, das die Musik mit dem Gefühls- und Vorstellungsleben verbinde, lediglich in dem rhythmischen und modulatorischen, d. h. hier dynamischen Element. Demzufolge kann die Musik nach Zimmermann das Psychische nur darstellen, soweit es eben „in blossen Formen des Fliessens, d. i. in Bewegungsformen" sich äussert. Eine innere Beziehung zu dem „Was" des Gedanken- und Gefühlslebens sei nicht vor-

handen; die „Gedanken", die Zimmermann den Musiker aussprechen lässt, verlieren somit jeglichen inhaltlichen Wert. Ausserdem teilt Zimmermann mit Hanslick den Irrtum, dass nur in der Poesie das Phonetische sich dem Gedanken unterordne, während es in der Musik selbständige Geltung beanspruche (§ 653), also das „Musikalische der Musik" sei (§ 654) — mit anderen Worten: in der Musik ist der Ton nicht Ausdrucksmittel, sondern Selbstzweck.

Takt und Rhythmus grenzt Zimmermann zwar richtig gegen einander ab (§ 446), steckt ihrem Wirken aber zu enge, schulmeisterliche Grenzen (§ 451). Unter „Modulation" versteht er das abwechselnde Schwellen und Sinken des Tons, nicht der Tonhöhe, sondern der Stärke nach (§ 497), also das, was man sonst Dynamik zu nennen pflegt. Zimmermanns Modulation nimmt überdies keine Rücksicht auf das „Was" des Tönenden, d. h. auf den Inhalt der Musik, und ist daher von mehr als zweifelhaftem Werte (§ 499). Es ist ferner ein Irrtum, dass die Modulation (Dynamik) vom Komponisten fast ganz dem Spieler überlassen werden müsse. Ein Blick in jedes Notenheft mit seinen Forte-, Piano-, Crescendo- und Decrescendo-Zeichen beweist das Gegenteil. Ebenso willkürlich ist die Behauptung, dass nur in der Poesie, nicht auch in der Musik zur Modulation (Dynamik) die Accentuation hinzutrete. (§ 499, 951).

Das Zusammenwirken von Musik und Dichtkunst lässt Zimmermann nicht als ein organisches gelten; er hält die musikalische und poetische Phantasie für „unvereinbar", da musikalische Tonempfindungen und „bestimmte Vorstellungen" angeblich im Bewusstsein nicht nebeneinander Platz haben, sodass entweder das Musikalische oder das Poetische zum blossen Medium herabsinke, zum Stellvertreter des Anderen (§ 651, 657). Wie Hanslick hält daher auch Zimmermann die Oper für ein beständiges Kompromiss, das nur zwei gleich einseitige Lösungen zulasse: die „grosse Instrumentaloper", wozu Zimmermann die Werke von Gluck, Mozart, Beethoven rechnet, oder die „Spektakeloper", wobei er an Spontini und — Wagners Rheingold

denkt. Organischer als mit der Poesie vermöge sich die Musik mit dem Tanz zu vereinen. Der angeführte Grund — der Tanz sei nicht successive, sondern simultane Erscheinung — spricht aber den Thatsachen Hohn und würde überdies, wenn er richtig wäre, gerade das Gegenteil dessen beweisen, was Zimmermann beweisen will.

Wenig Verständnis für die Tanzmusik spricht auch aus der Bemerkung, dass das phonetische Element in ihr eigentlich überflüssig sei und nichts weiter von ihr verlangt werde, als dass sie rhythmisch wirke (§ 454, 658). Da Zimmermann in nächster Nähe die Blüte Strauss'scher Walzermelodien selbst miterlebt hat, so ist seine trockene Auffassung doppelt verwunderlich. Zimmermanns praktisches Musikverständnis scheint überhaupt ein zweifelhaftes gewesen zu sein, sonst könnte er nicht wohl behaupten, dass Beethovens Klaviersonaten in jedem Ton das Orchester spüren lassen (§ 496), und dass jedes Tonstück im Gegensatz zum Bilde eigentlich einer Reihe von Ueberschriften bedürfe, da es ja aus einer Reihe von Ton- und Harmoniefolgen bestehe (§ 963).

Eine wichtige Rolle spielen bei Zimmermann jene Erörterungen, die er an Helmholtz' „Lehre von den Tonempfindungen" anknüpft. Er glaubt in Helmholtz' Beobachtungen u. a. eine empirische Bestätigung seines Fundamentalsatzes finden zu dürfen, dass die überwiegende Identität der Formglieder unbedingt gefalle, der überwiegende Gegensatz unbedingt missfalle (§ 91, 102). Ausserdem entlehnt er bei Helmholtz Beweisgründe für seine „Form des Geregelten" (§ 336), und für seine Behauptung, dass schon die vermeintlich einfache Tonempfindung „der Form nach" wohlgefällig sei (§ 461). Wir verzichten auf eine Erörterung und Widerlegung dieser Punkte, da sich dabei, wie bei allen Auseinandersetzungen mit Zimmermann, nur totes Material ergeben könnte.

Im Jahr 1870 veröffentlichte Zimmermann „Studien und Kritiken zur Philosophie und Aesthetik", deren zweiten Band er seinem Freunde Hanslick „treu anhänglich" widmete. Der vierte Abschnitt dieses Bandes enthält Aufsätze zur Musikästhetik;

zuerst eine Abhandlung über Hanslicks „Vom Musikalisch-Schönen", worin der Freund den Freund nachdrücklich in allen fundamentalen Irrtümern bestärkt und noch übertrumpft. Zimmermann ist nicht damit zufrieden, dass Hanslick überhaupt von „musikalischen Ideen" spricht; noch weniger gefällt ihm, dass Hanslick den musikalischen Hörer „in dem Werke menschlichen Talents immer zugleich das Unendliche fühlen" lässt. Diesen Tadel scheint sich Hanslick zu Herzen genommen zu haben, denn er hat zwar nicht die musikalischen Ideen, aber doch das „Fühlen des Unendlichen" und damit den Schluss seiner ganzen Schrift später gestrichen.[29]) — Zimmermanns zweiter Aufsatz „Ein musikalischer Laokoon" wendet sich gegen Ambros und liest sich geradezu peinlich, wie das Gespräch zweier völlig irregeleiteten Köpfe, die gelegentlich auch einmal einen vernünftigen Gedanken zu Tage fördern. — Der dritte Aufsatz „Für die Instrumentalmusik" bekämpft Gervinus, der in seinem „Händel und Shakespeare" der Instrumentalmusik alle künstlerische Bedeutung abspricht. Hier ist Zimmermann überall im Rechte; er hat leichtes Spiel gegen eine Ansicht, die einer Widerlegung gar nicht bedarf.

Zimmermann brachte der modernen Musikästhetik nicht nur keinen Nutzen, sondern hat, soweit sein Einfluss reichte, nur Verwirrung gestiftet durch seine trockenen, aller Wirklichkeit entfremdeten, verbohrten Abstraktionen. Seine Lehren entspringen einer unbegreiflichen Verblendung und sind nur dazu da, widerlegt zu werden. Aber auch die Widerlegung ist nutzlose Kraftvergeudung und könnte unterbleiben, wenn Zimmermann nicht als akademischer Lehrer zu Lebzeiten ein gewisses Ansehen genossen hätte, das da und dort noch nachwirken mag.[30])

Der Vollständigkeit halber mag hier noch kurz Erwähnung finden die von dem katholischen Priester und Professor der Theologie **Joseph Jungmann** verfasste, „mit Erlaubnis der Oberen" herausgegebene und August Reichensperger gewidmete „Aesthetik"

(erste Auflage 1865, dritte 1886). In dieser Tendenzschrift findet die Musik eine — sagen wir — so wenig angemessene Behandlung, dass ein näheres Eingehen unangebracht erscheint. Jungmann unterscheidet sich sehr zu seinen Ungunsten von Deutingers warmherziger und so viel vornehmerer Behandlung des gleichen Gegenstandes; er nützt Hanslicks Formalismus für seine Zwecke in einer Weise aus, die niemandem unerwünschter sein mag als Hanslick selbst. Nach Jungmann hat die Musik keine andere Aufgabe, als „die Wirksamkeit von Schöpfungen der Poesie durch die Melodie zu erhöhen" (II, 492). Die selbständige Instrumentalmusik rechnet Jungmann überhaupt nicht zu den schönen Künsten, sondern bezeichnet sie mit Gervinus als eine Kunstart, die von allem Innerlichen auf das Aeusserlichste herabkomme, in der die geistigen, wahrhaft künstlerischen Interessen ganz in den Hintergrund gedrängt seien, die nichts vor sich habe als das Reich ihrer Träume, eine Wüste von Irrwegen und einen Nebel von Unklarheiten.

Die „Vorbemerkung" erwähnt übrigens, dass der Verfasser dem der Musik gewidmeten Abschnitt eine eingehende Umarbeitung zugedacht habe, deren Ausführung durch seinen Tod vereitelt worden sei.

c) Siebeck.

Hermann Siebeck, früher in Basel, seit 1883 Professor an der Universität Giessen, bezeichnet die Musik als Kunst der Bewegung in seiner Schrift „Das Wesen der ästhetischen Anschauung; psychologische Untersuchungen zur Theorie des Schönen und der Kunst", 1875. Töne gelten ihm als das Mittel, durch welches wir im Stande seien, das wesentlich Charakteristische der Bewegung wiederzugeben unter Absehung von ihren Substraten, die reine Succession (151, 152). Diese Fähigkeit der Töne erstrecke sich nicht nur auf die äusseren, sondern auch auf die inneren Bewegungen, die Bewegungen des Gemüts (153). Von den inneren Vorgängen kann

die auf blosse Bewegung reduzierte Musik folgerichtig nur Unterschiede der Schnelligkeit und Intensität wiedergeben, sodass auch das seelische Leben nur „in seiner allgemeinsten Eigenschaft als ein Bewegtes" in sie eingeht (154). Es sind also teils sich entgegenkommende, teils streitende Tonbewegungsformen, die in der Seele des Künstlers erklingen (154), und diese tönend bewegten Formen sind der wirkliche Inhalt der Musik (155).

Dieser an Hanslick sich anlehnende Gedankengang genügt offenbar nicht, dem seelischen Gehalte der Musik gerecht zu werden; es sind daher Einschränkungen nötig. Diese Einschränkungen geschehen dadurch, dass Siebeck die durch Musik wiedergegebenen Bewegungen als stimmungsvolle und individuell bestimmte bezeichnet (154, 156, Anm.). Es liegt darin schon eine Abschwenkung von dem eben aufgezeigten Gedankengange, denn sobald die Bewegung als eine stimmungsvolle gilt, hört sie auf, „reine Succession" zu sein, es wird ein Inhalt mitgesetzt: die Stimmung. Von der jetzt mitgesetzten Stimmung sagt Siebeck, dass sie die Verschiedenheit und Fülle der Tonbewegungsformen von innen heraus mit Notwendigkeit bedinge, dass sie wie die Seele im Körper lebe (154) und dem musikalischen Ganzen als Gesetz des Daseins für jedes Einzelne zu Grunde liege. Jetzt sind die „tönend bewegten Formen" mit einem Mal ein „Analogon der erscheinenden Persönlichkeit im Gebiete des Hörbaren" geworden, und dies Analogon des persönlich Substanziellen wird als der ausschliessliche Inhalt des musikalischen Kunstwerks erklärt, nachdem es unmittelbar zuvor noch geheissen, dieser Inhalt bestehe aus tönend bewegten Formen.

So schliesst Siebeck mit einem offenkundigen Widerspruch und der Leser hat die Wahl, wem er glauben will, Siebeck, dem Idealisten, oder Siebeck, dem Formalisten. Soweit Siebeck dem Idealismus Konzessionen macht, fasst er überdies den seelischen Gehalt der Musik noch zu eng. Die Musik ist zwar Produkt des persönlichen Geistes, erschöpft aber ihre Bedeutung nicht darin, dass sie nur Analogon der erscheinenden „Persönlichkeit",

des „persönlich" Substanziellen wäre, sondern tritt ebenso sehr in innere Beziehung zum Unpersönlichen, Unter- und Aussermenschlichen, wenn auch durch das Medium der anschauenden Persönlichkeit. Nur aus diesem Grunde kann der musikalische Ausdruck zum Spiegelbild auch des unbeseelten Naturlebens werden, sodass wir ohne Bedenken die eine Komposition auf die Hebriden, die andere auf einen Sommerabend oder Herbststurm beziehen. — Für die verschiedene Deutungsmöglichkeit musikalischer Gedanken weiss Siebeck keine andere Erklärung, als dass die Musik eben nur durch die allgemeinste Basis stimmungsvoller Bewegung mit den übrigen Gebieten der Wirklichkeit verbunden sei. Die formalistische Auffassung steckt ihm zu tief im Blute, er vergisst darüber immer wieder den seelischen Gehalt, die innere Beziehung, und klammert sich an blosse Dynamik und Bewegung. Er fühlt zwar die Ergänzungbedürftigkeit seines Prinzips, gelangt aber nicht dazu, die ihm vorschwebenden widersprechenden Gesichtspunkte in einem dritten, höheren aufzuheben.

Abgesehen von Siebecks Schwanken zwischen idealistischer und formalistischer Auffassung können wir aber nicht einmal zugeben, dass die Musik überhaupt als Kunst der Bewegung im eigentlichen Sinn zu betrachten sei. Künste der Bewegung sind Plastik und Malerei, die die Bewegung in einem bestimmten Momente festhalten, Schauspielkunst und Tanz, in denen die wirkliche Bewegung sich äussert, und Poesie, die sie beschreibt. Die Musik dagegen bietet dem Hörer in Wahrheit nicht Bewegung, sondern Veränderung.[31]) Das Merkmal der wirklichen Bewegung liegt darin, dass wir unser sich veränderndes Wahrnehmungsbild beziehen auf den objektiven Bewegungsvorgang. So beziehen wir, wenn wir einen Ball durch die Luft fliegen sehen, das sich verändernde Wahrnehmungsbild auf den sich bewegenden und die Veränderung unserer Wahrnehmung bewirkenden Gegenstand; die subjektive Wahrnehmung ist uns Repräsentant und Zeichen der objektiven Bewegung. Den Werken der Plastik und Malerei gegenüber ist diese Beziehung in gleicher

Weise gegeben; die Bewegung wird durch die Phantasie ergänzt und auf die dargestellten Gestalten als deren Träger bezogen. Mimik und Tanz bedürfen nicht einmal der ergänzenden Phantasie, da sie die Bewegung als wirkliche bieten. Beim Hören von Musik dagegen kommt der objektive Bewegungsvorgang der Schallwellen überhaupt nicht in Betracht. Die musikalischen Töne und Tonfolgen werden auf diesen Bewegungsvorgang gar nicht bezogen, sie gelten nicht als Bewegungszeichen, Bewegungsresultate, sondern werden ästhetisch hingenommen lediglich als Veränderungen des subjektiven Bewusstseinsinhaltes. Die Beziehung der Töne auf den sie verursachenden Bewegungsvorgang ist dem naiven Menschen überhaupt unmöglich, er bedarf dazu erst der Aufklärung durch die Wissenschaft; aber auch der wissenschaftlich Gebildete hört Musik nur dann im künstlerischen Sinn, wenn er sein Wissen für den Augenblick vergisst, sich jeder Reflexion und der Beziehung der Töne auf den zu Grunde liegenden Bewegungsvorgang entschlägt und die Töne ganz wieder als naiver Mensch lediglich als Veränderungen seiner subjektiven Empfindung hinnimmt. Die subjektiven Tonempfindungen bieten zwar im reichsten Maſse Analogien mit wirklichen Bewegungen. Hierher gehört die charakteristische Aehnlichkeit zwischen den Verhältnissen der Tonleiter und denen im Raum, auf welche Helmholtz aufmerksam macht, wobei er aber ausdrücklich betont, dass wir die Aenderung der Tonhöhe „bildlich" als Bewegung der Stimme nach der Höhe oder Tiefe bezeichnen.[32]) Mit Recht sprechen wir im übertragenen Sinn von einer Tonbewegung; wir können mit Köstlin von den Tönen sagen, dass sie schreiten, hüpfen, springen, tanzen, sich wiegen, schaukeln, rasen, wüten u. s. w. Diese Analogien der subjektiven Tonempfindungen mit wirklichen Bewegungen mögen überdies ihren Grund haben in den objektiven Bewegungsvorgängen der Schallwellen. Dieser objektive Grund und Vorgang kommt ästhetisch aber nicht in Betracht und darf nicht in Betracht kommen, so lange das Hören ein ästhetisches bleiben soll; die subjektiven Tonempfindungen werden nicht auf ihn bezogen, darum ist die

Tonbewegung nicht Bewegung im wirklichen, sondern nur im übertragenen Sinn und darum kann die Musik streng genommen überhaupt nicht als Kunst der Bewegung bezeichnet werden, ganz abgesehen davon, ob ihre Bewegung eine inhaltlich erfüllte oder „reine Succession" ist.[33])

Und wenn Siebeck schliesslich behauptet, dass die Musik sich entwickle durch die Weiterbildung und Idealisierung natürlicher und seelischer Bewegungen, so müssen wir ihm auch darin widersprechen. Soweit Siebeck die Weiterbildung äusserer Bewegungen durch die Musik annimmt, berührt sich seine Auffassung mit dem Naturalismus Hauseggers, dessen ähnlichlautende Theorie wir später kennen lernen werden. Man könnte bei Siebecks Behauptung zunächst an die eigentliche Tonmalerei denken, die es sich ja zur Aufgabe macht, eine gegebene Erscheinung nachzubilden. Aber nicht einmal in diesem engeren Gebiet liegt das Idealisieren eines Gegebenen im gleichen Sinne vor wie in der Malerei und Plastik. Diese Künste sind nur möglich durch das natürliche Vorbild. Sie gehen von ihm aus, machen an ihm ihre Studien und gelangen so zum freien Ausdruck. Die Musik dagegen muss aus eigener Kraft schon zum freien Ausdruck gelangt sein, ehe sie sich mit Erfolg an ein natürliches Vorbild wagen kann. Und auch dann bildet sie das Vorbild nicht wie jene Künste ab. Der Musiker braucht nicht die Wellenbewegung, den Wechsel des Lichtes, den Baumschlag zu studieren; es genügt, dass er diese Erscheinungen überhaupt kennt, wie andere Menschen auch. Alsdann schafft er aus freier Phantasie nach anderen Gesetzen in einem anderen Gebiete der Anschauung ein frei erfundenes Tonbild, das zum natürlichen Vorbild zwar in eine gewisse Analogie der Dynamik und Bewegung tritt, aber weit davon entfernt ist, „Abbild" heissen zu dürfen. In Mendelssohns Melusinenouverture und noch mehr zu Anfang von Wagners „Rheingold" ist es zwar die unverkennbare Absicht des Komponisten, die wogende Bewegung des Wassers zu malen, und diese Absicht ist erreicht für jeden, der einigermassen zu hören versteht, auch dann, wenn

der Titel der Ouverture oder der Inhalt des Textbuches ausser Betracht bleibt. Es liegt also gewiss ein Recht vor, von einem Malen in Tönen zu reden. Man darf aber ja nicht übersehen, dass auch in solchen Fällen die innere, nicht mit den Sinnen wahrnehmbare Beziehung die Hauptsache bleibt. Die äussere Uebereinstimmung mit dem Vorbild ist zwar gross genug, um die Bezeichnung des Malens zu rechtfertigen, sie ist darum aber doch völlig verschieden vom Resultate des wirklichen Malens, bleibt ein blosses entferntes Sich-Annähern ans Vorbild, das als solches dem musikalischen Ausdruck immer unerreichbar bleibt.

Ist schon die Tonmalerei nur in einem entfernten Sinn das idealisierende Nachbilden eines gegebenen Bewegungsvorbildes, dann viel mehr noch alle übrige nicht malende Musik, die ihre Bewegung aus freier Machtvollkommenheit gestaltet in einer jedes natürliche Vorbild ausschliessenden Weise. Die Analogie mit Bewegungen anderer Gebiete ist zwar auch hier vorhanden; sie ergiebt sich aber ganz von selbst als Accidenz vermöge der gemeinsamen Wurzel alles menschlichen Ausdrucks und aller sinnlichen Erscheinung überhaupt. Darum vernehmen wir auch in reiner Instrumentalmusik, die nichts sein will als nur Musik, bald ein Schreiten und Hüpfen, bald ein Wehen und Brausen, bald ein Zucken und Stossen. — Die Fähigkeit, Grössenunterschiede der zeitlichen Succession nachzubilden, oder vielmehr unmittelbar wahrnehmbar zu machen, ist ein der Musik mit der natürlichen Bewegung gemeinsames Element (154), das wesentlich dazu beiträgt, die Analogie der Tonbewegung und wirklichen Bewegung zu begründen. Aber auch dies Element ist der Tonbewegung von Haus aus eigen, sie hat es aus sich selbst geboren und als Rhythmik in einer nur ihr eigentümlichen Weise ausgebildet, sodass die kümmerlichen in der Natur gegebenen taktmässig-rhythmischen Ansätze nicht mehr als zu idealisierendes Vorbild gelten können, sondern eben nur als fern abliegender erster Anstoss zur Weckung der rhythmischen Phantasie mit ihrer unendlichen eigenen Entwicklungsfähigkeit.

Siebeck räumt selbst ein, dass die Musik nur selten äussere Bewegungen nachbilde; als das eigentliche Gebiet der musikalischen Idealisierung bezeichnet er die seelischen Bewegungsformen (156, Anmerkg.).

Was sind seelische Bewegungsformen? Wirkliche Bewegungen giebt es in der Seele noch weniger als in der Musik. Der innere Verlauf der Gefühle und Affekte ist unsinnlich; sobald er sinnlich in die Erscheinung tritt, hört er auf, rein innerlich zu sein und wird zur äusseren Bewegung, sei es in Mienenspiel, Geberden oder Lautäusserungen. Die seelischen Regungen zeigen aber Unterschiede des inneren Verlaufs, der inneren Dynamik. Ein Gefühl ruhiger Freundschaft kommt uns in anderer Weise zum Bewusstsein als eine rasche, heftige Liebe oder ein jäher Zorn, und insofern sprechen wir im übertragenen Sinn auch von seelischen Bewegungen und deren Formen. Indem Siebeck der Musik die seelischen Bewegungsformen als Vorbild zuweist, nimmt er einen Gedanken wieder auf, den vor ihm schon Hand, Schilling, Vischer, Carriere und nach ihm noch E. v. Hartmann äusserten, da sie in der Musik den realen Verlauf von Gefühlen und Affekten abgebildet glauben. So wenig aber wie aus räumlichen Bewegungen kann der musikalische Ausdruck mitsamt den Formen, in denen er sich kund thut, aus Bewegungen des Gemüts abgeleitet und erklärt werden. Es sind zwar auch hier stets Analogien der Dynamik, Kontrastierung und Entwicklung vorhanden. Diese Analogien halten sich aber in weiten Grenzen und verflüchtigen sich, sobald an Einzelheiten heran getreten wird. Das Gefühlsleben kennt, wie Hostinsky hervorhebt, keinen Takt noch Rhythmus, keine Abgrenzung, die musikalischen Perioden entspricht, keine Melodie noch Harmonie; es fügt sich nicht ein in die musikalischen Formen der Fuge, des Kanons, der Sonate und Symphonie. Alle diese Elemente, die den musikalischen Ausdruck bedingen, musste die Musik aus eigener Kraft erzeugen, ohne dass irgend ein Vorbild vorhanden gewesen wäre. Aber selbst das Forte und Piano der Musik, ihr Crescendo und Decrescendo bedarf nicht der Ableitung aus einer

idealisierenden Nachahmung der Gefühlsdynamik. Die Musik entwickelte auch diese Elemente frei aus sich selbst, da differenzierter geistiger Ausdruck in Tönen ohne sie überhaupt nicht möglich ist. Die Beziehungen zum Gefühl stellen sich gewissermassen von selbst ein ohne bewusstes Zuthun derer, die den musikalischen Ausdruck schaffen, denn aller künstlerische Ausdruck wurzelt im Gefühl und muss daher gefühlsmässige Elemente in sich schliessen.

Es könnte also nur davon gesprochen werden, dass die frei entwickelte Musik unter Umständen dem Gefühlsleben die Form entlehnt, wenn sie es unternimmt, seelische Zustände und Wandlungen zu malen, wie in instrumentalen Zwischenspielen der Oper oder in gewissen Instrumentalkompositionen. Aber auch in solchen Fällen bleibt immer noch das keiner idealisierenden Nachahmung entsprungene gesamte Ausdrucksmaterial der Musik vorausgesetzt; und selbst davon abgesehen, kann wiederum der reale Gefühlsverlauf nicht im gleichen Sinne Vorbild heissen wie ein naturschöner Körper für den Bildhauer oder eine psychologische Entwicklung für den Dichter, sondern es sind nur allgemeine Umrisse gegeben, innerhalb derer die von jedem Vorbild unabhängige musikalische Gestaltung sich bethätigt. Jene ergreifenden instrumentalen Zwischenspiele, in denen Wagner seelische Wandlungen zu malen liebt (Tristan und Isolde nach dem Liebestrank) können nicht verstanden werden als idealisierende Nachbildung des entsprechenden realen Gefühlsprozesses. Während der bildende Künstler unmittelbar das Besondere der Haltung und Gestikulation, der Dichter das Besondere der Gedanken und Reden giebt, spricht der Komponist das unbewusst Allgemeine aus, auf das das Besondere der Haltung und Gestikulation erst aufgetragen wird. Die mimische Darstellung des Gefühlsprozesses durch den Sänger fügt sich bei jenen Zwischenspielen der musikalischen Gestaltung zwar widerspruchslos ein und muss sich einfügen, da sonst ein Verstoss gegen die fundamentale psychologische Richtigkeit vorläge. Die seelische Symbolik dieser Zwischenspiele gründet sich aber nicht auf Elemente der äusseren

psychologischen Beobachtung, sondern auf Elemente tiefer Ahnung, die sich auch sinnlich in einer der Wirklichkeit fremden Weise äussert, d. h. Wagners Musik ist nicht entstanden durch Beobachtung der Einzelheiten im realen Gefühlsverlauf, sondern umgekehrt, der vom Sänger-Schauspieler dargestellte Gefühlsprozess wächst aus dem musikalischen Ausdruck heraus, indem das ins Besondere und Individuelle übertragen wird, was der Komponist in der Sprache der Allgemeinheit ausgedrückt hat unter instinktiver Wahrung der allgemeinen psychologischen Grenzen.

Und selbst wenn Siebeck Recht hätte, wenn die Musik wirklich die Form seelischer Bewegungen idealisierend abbildete — was wäre damit erreicht und erklärt? Lediglich die Schale, nicht der Kern. Die „Form" der Bewegung ist nicht deren Inhalt, und um den handelt es sich vor allen Dingen. Zum Inhalt und Gehalt des Gefühls tritt die Musik aber in innere Beziehung, indem sie ihre eigenen Wege geht und den seelischen Gehalt mit rein musikalischen Mitteln sich erkämpft. Deutlich geht das auch daraus hervor, dass sie als Vokalmusik dem ihr durch eine andere Kunst, die Poesie, vorgezeichneten Gefühlsverlauf nur folgen kann, indem sie gerade auf die ihr allein eigentümliche Art der Bewegung und Entwicklung verzichtet, oder, z. B. als Gesangsfuge, den Gedanken- und Gefühlsverlauf in ihre Sphäre zwingt, d. h. seine ursprüngliche Bewegung und Entwicklung nicht etwa idealisierend weiter bildet, sondern zu etwas spezifisch Anderem macht. Ein Instrumentalkomponist, der vor allem psychologische Richtigkeit zu erreichen sich bemühte, müsste darüber alsbald die Folgerichtigkeit der rein musikalischen Gestaltung aus den Händen verlieren.

Siebeck muss selbst einräumen, dass die Musik das Gegebene, Vorgefundene in höherem Grade idealisiert, als irgend eine andere Kunst, sodass schliesslich nur noch eine „Analogie" mit Bewegungen der Aussen- und Innenwelt vorhanden sei, nur der „allgemeine Eindruck stimmungsvoller Bewegung" (156 Anm.); Siebeck spricht sogar aus, dass die Musik nichts Konkretes abbilde,

kein gegebenes Naturobjekt vervielfältige (150), dass also die „tönenden Bewegungsformen nur in sich selbst das Gesetz der Ausbildung und Entwicklung tragen" (154). Er giebt damit unter der Hand seine unhaltbare Position selbst wieder preis. — Damit fällt auch die „Bildlichkeit" der Musik in Siebecks Sinn (146, 150, 155), die in ihrer wenig klaren Fassung überdies eine Vermengung mit der Scheinhaftigkeit bedeutet, worauf hier nicht näher eingegangen werden kann.

Eine Beeinträchtigung des Gebietes anderer Künste liegt in Siebecks Behauptung, dass die Bewegung nur da charakteristisch, stimmungsvoll sei und gleichsam eine Seele offenbare, wo sie tönend auftritt (151, 152), dass ferner die „Verhältnisse" der Töne das einzig entsprechende Mittel zur Darstellung von Gemütsbewegungen seien (153). Schon im Leben verrät uns das Mienenspiel und die Geberde von den seelischen Vorgängen ebenso viel wie der ausdrucksvolle Ton. Die dem Lichte des Bewusstseins entrückte, dunkle Seite des Gefühlslebens, das „unmittelbare harmonische oder disharmonische Zugleich- und Ineinandersein einer Vielheit von seelischen Bestimmtheiten (Vorstellungen, Gefühlen und dergleichen), sowie das Auf- und Abwogen dieser in Worten (Begriffen) bei weitem nicht fixirbaren Massen" (153) findet zwar gewiss in der Musik den tiefsten Ausdruck. Darum sind aber die anderen Künste nicht ausgeschlossen von der Wiedergabe und Darstellung des Gefühls- Sie offenbaren gerade solche Seiten desselben, die der Musik unzugänglich bleiben. Was uns Faust und Wallenstein in ihren Monologen, Michelangelos Moses in Haltung, Ausdruck und Geberde von seelischen Regungen kund thun, vermag in dieser Art alle Musik der Welt nicht mitzuteilen.

Bei seiner klaren und fesselnden Erörterung der musikalischen Elementarverhältnisse schliesst sich Siebeck an Helmholtz an. Mit Helmholtz sieht er in den Schwebungen die Ursache der Dissonanz (189). Er glaubt daher, dass die Sekunde in hohen Lagen, wo die Schwebungen weniger merklich werden, sich dem Charakter der Konsonanz annähere (198). Diese Seite der

Helmholtz'schen Theorie ist inzwischen als irrig erkannt und überholt worden. —

Als prinzipielles Ergebnis stellt Siebeck fest, dass diejenigen Zusammenklänge die wohlgefälligsten sind, in denen die Vielheit der konstituierenden Klangverhältnisse sich gegenseitig zu dem Einheitlichen einer Kontrastwirkung bestimme: Wenn Einheit des Mannigfaltigen in sinnlicher Anschauung das erste und allgemeinste Merkmal ästhetischer Wahrnehmung ist, so hängt der Grad der damit gegebenen Schönheit von der grösseren oder geringeren Mannigfaltigkeit ab, welche zusammen zu halten und gleichsam sich zu unterwerfen der Einheit gelungen ist. Das gilt in elementarer Weise auch von den Konsonanzen und Dissonanzen. In dem Eindruck der Oktave und Duodezime ist wenigstens Einheit in dem Resultate einer Vielheit elementarer Wahrnehmungen hergestellt; darum klingen sie wohlgefällig, wenn auch ziemlich leer. In Quint, Quart, grosser Sext, grosser und kleiner Terz mehren sich die disparaten Elemente. Man hört es aus den betreffenden Intervallen heraus, dass hier die Einheit gleichsam eine straffere Herrschaft zu führen hat über die widerstrebende Vielheit der Elemente und dass ihr dieses gelingt. Terz und Sext klingen daher entschieden „charaktermässiger" als einerseits die von demselben Grundton aus genommene Oktave oder Duodezime, die eine fast nichtssagende Klarheit besitzen, andererseits aber auch als die zu keiner einheitlichen Stimmung mehr gelangende Sekunde (196, 197).

Die Künste gliedert Siebeck in solche, denen die Ausgestaltung des sinnlichen Materials Selbstzweck, und solche, denen sie Mittel zum Zweck ist, und rechnet die Musik zur ersten Kategorie (212—215). Er teilt also mit Hanslick und Zimmermann den Irrtum, dass der Ton in der Musik um seiner selbst willen, nicht als Ausdrucksmittel benützt werde. Auch das lässt Siebeck ausser Acht, dass der Komponist ebenso gut die Wahl hat, ob er für Orchester, Klavier, oder Streichquartett u. s. w. schreiben will, wie der Bildhauer, der zwischen Marmor und Bronce wählt (213).

d) Fechner.

Gustav Theodor Fechner widmet der Musik etwa 18 Seiten seiner im Jahre 1876 erschienenen „Vorschule der Aesthetik". Im Wesentlichen stützt er sich auf Hanslick, bleibt hinter seinem Führer aber in allen Stücken zurück, sodass er wohl in den Fehlern, nicht aber in den Vorzügen mit ihm übereinstimmt. Auf musikalischem Gebiete besitzt Fechner nicht die Bedeutung, die seinen ästhetischen Leistungen sonst vielfach, auch von berufener Seite, zuerkannt wurde und wird.[84])

Seine musikalische Unerfahrenheit bekundet Fechner zu allererst dadurch, dass er zwei Elemente zu unterscheiden sucht, die garnicht von einander getrennt werden können: ein Stimmungselement und ein spezifisches Element der Musik. Den Ausdruck musikalischer Stimmungen gründet er auf die Modifikationen des Tempos, Taktes, Rhythmus, auf die wechselnde Höhe und Stärke der Töne und unterscheidet davon die Empfindung von Melodie und Harmonie als spezifisches Element der Musik (159). Er weiss nicht, dass gerade die Modifikationen des Taktes, Tempos, der Höhe und Stärke der Töne die Beschaffenheit der Melodie bedingen, und dass andererseits der musikalische Stimmungsausdruck in Melodie und Harmonie seine einzige Verkörperung findet, so dass es absurd ist, diese unlösbar verwachsenen Elemente trennen zu wollen. Ein gleicher Mangel an Einsicht in fundamentale Bedingungen tritt bei Fechner auch später hervor, wenn er in einer sonderbaren Weise das Charakteristische in der Musik knüpfen will an den Rhythmus und die Stimmung (171, 172).

Die Beziehung der Musik zum Gefühlsleben gründet Fechner wie Hanslick und Siebeck auf gemeinsame Bewegungsverhältnisse (160); in Folge dieser Reduktion auf blosse Dynamik fällt für ihn wie für Hanslick der musikalische Ausdruck von Zorn und Liebe zusammen, und er muss es dahingestellt sein lassen, ob die Musik überhaupt etwas ausdrücken wolle (169—170).

Er ist im Prinzip auch damit einverstanden, dass Hanslick die Musik mit der Arabeske und dem Kaleidoskop vergleicht (164); er kennt selbst im ganzen Gebiete der Sichtbarkeit nichts, was sich dem Eindruck der Musik mehr näherte als der Effekt der Kalospinthechromokrene, obwohl er sogleich hinzufügen muss, dass diese nur ein prachtvolles Nach- und Nebeneinander gewähre, nicht ein innerliches Bezogensein wie Melodie und Harmonie (165, 166). Beim Anhören von Musik fühlt Fechner sich durch die rhythmischen Bewegungen, durch den Wechsel der Höhe und Stärke der Töne an „Manches ausserhalb der Musik erinnert", aber nur in dem Sinne, wie beim Anblick gelber, roter, konkaver, konvexer Gegenstände Erinnerungen an alle mögliche gelbe, rote, konkave, konvexe Gegenstände mitspielen können (161—162). Er überlässt es dem Scharfsinn, solche Charaktergemeinsamkeiten zu suchen und der Phantasie, sie auszumalen (173), indem er die zufällige, ausserästhetische Association vermengt mit der gefühlsmässig-notwendigen inneren Beziehung.

Fechner fühlt selbst, dass seine Bestimmungen nicht genügen, das Wesen des musikalischen Ausdrucks zu erschöpfen, dass vielmehr noch irgend ein wichtiges Element ergänzend hinzutreten muss. Anstatt nun dies letzte und wichtige Element als das unbewusste Erfassen und Verstehen des idealen Gehaltes zu bezeichnen, gelangt Fechner nur zu der negativen Beteuerung, dass es keinesfalls der Erinnerung eines schon geäusserten aktiven Ausdrucks derselben Stimmung bedürfe, um durch Musik in eine Stimmung von gegebenem Charakter versetzt zu werden, und dass diese Erinnerung um so weniger statthaben müsse, da ja der aktive Ausdruck unserer Stimmungen nicht wesentlich melodisch oder harmonisch sei (160). In dieser negativen Beteuerung liegt das indirekte Geständnis des Irrtums; hätte Fechner dem geistigen Gehalt und dessen unbewusstem Verstehen durch den Hörer sein volles Recht werden lassen, dann läge die „Erinnerung" an den aktiven Ausdruck derselben Stimmung gar nicht im Bereich der Möglichkeit und brauchte

nicht ausdrücklich als unnötig und unzulässig abgewehrt zu werden. Dann käme Fechner aber auch nicht in Versuchung, das übrige Geistesleben dem musikalischen in einem die Musik herabwürdigenden Sinn entgegenzusetzen, als ob der Komponist der Berührung mit grossen Bewegungen ausserhalb seines Gebietes nicht bedürfe, und als ob zum Verständnis der Musik nicht eigentlich „Bildung" nötig sei (163). Es liegt dem Allem die gleiche Unterschätzung des idealen musikalischen Gehaltes zu Grunde. Da der Komponist das Bedeutendste ausspricht, so wird er auch zu allem Höchsten und Tiefsten, was Menschen bewegt, eine innere Beziehung haben müssen; ebenso der kongeniale Hörer, wenn schon die Begabung bei Beiden gefühlsmässigen Charakter trägt, nicht den wissenschaftlicher Exaktheit und begrifflicher Klarheit.

Darauf weist Fechner richtig hin, dass die Musik mit Bestimmtheit zwar allgemeinen Stimmungen analog ist, so dass keine Meinungsverschiedenheit darüber herrschen kann, ob eine Komposition heiter oder ernst, aufgeregt oder sanft, herb oder milde, neckisch oder drohend genannt werden muss (159); dass die Musik aber nicht mit gleicher Unzweideutigkeit bestimmte Gefühle wie Hoffnung, Furcht, Liebe, Hass mit eigenen Mitteln allein ausdrücken kann. Fechner giebt zwar zu, dass die Musik trotzdem sich zu diesen Gefühlen „nicht ganz gleichgültig" verhalte, dass also auch diese Gefühle „einem mehr oder weniger passenden Ausdruck durch die Musik innerhalb gewisser, freilich sehr unbestimmt bleibender Grenzen zugänglich" seien. Da Fechner aber, wie wir gesehen haben, nur die dynamische Analogie und Beziehung zwischen der Musik und dem seelischen Leben einräumt, so bleibt dem musikalischen Gefühlsausdruck bei ihm doch gerade das Wichtigste versagt. — Eine unberechtigte Einschränkung des musikalischen Ausdrucks liegt auch darin, dass Fechner die Gefühle nur durch Vermittlung der musikalisch ausdrückbaren Stimmungen ausgesprochen glaubt (170). Ueber dem, was die Musik bestimmt sagt, vergisst er das, was sie unbestimmt sagt. Ausser dem Stimmungs-

charakter sind der Musik auch noch andere Seiten und Tiefen des Gefühls- und Gedankenlebens zugänglich, wenn schon sie diese Seiten nicht mit gleicher Unzweideutigkeit erschöpft.[35])

Die grösste Blösse giebt Fechner sich dadurch, dass er, wie vor ihm Ambros und Hostinsky, den Gefühlsgehalt der Musik unmittelbar sich umsetzen lässt in reale Stimmungen des Hörers und beide Seiten als ästhetisch gleichwertig behandelt, anstatt mit Hanslick daran festzuhalten, dass alles reale Gefühl ausserästhetisch ist. Gleich Hostinsky übernimmt er von Ambros den Irrtum, nicht sowohl den in der Musik liegenden idealen Gehalt, sondern die im Hörer hervorgerufene Stimmung als das Mittel zu bezeichnen, wodurch die Musik mit anderen Künsten und dem Leben ausserhalb der Musik in Beziehung trete (159). Dies Hereinziehen ausserästhetischer, realer Momente hat zur Folge, dass Fechner die Musik auf eine Stufe stellt mit praktischen Thätigkeiten, die darauf abzielen, bestimmte Gefühle und Stimmungen zu bestimmten Zwecken hervorzurufen.

Er bezeichnet vier Gesichtspunkte, nach denen die Musik ihren Stimmungscharakter erweise: erstens könne sie den Menschen, wenn sie ihn in gleichgiltigem Zustand treffe, in die ihr innewohnende Stimmung versetzen; zweitens könne sie diese Stimmung, wenn sie schon vorhanden ist, erhalten und steigern; drittens könne sie eine entgegengesetzte Stimmung überwinden; viertens, wenn die entgegengesetzte Stimmung zu stark sei, diese bestehen lassen, nun aber ihren fortdauernden Widerspruch dagegen mit Unlust geltend machen (168).

Nach Hegel, Schopenhauer, Hanslick muten solche Behauptungen im Munde eines Aesthetikers, der ernst genommen sein will, sonderbar an. Es ist ohne Weiteres ersichtlich, dass alle diese Bestimmungen ebensogut Geltung haben für eine Predigt, Volksrede, einen Brief oder ein Gesellschaftsspiel, wie für eine Beethovensche Symphonie. Die Musik vermag gewiss solche und ähnliche Wirkungen hervorzurufen. Gerade diese Wirkungen bedingen aber nicht ihr ästhetisches Wesen, sondern stellen sie wie jede andere Kunst, sobald sie als Selbstzweck be-

zeichnet werden, ausserästhetischen Thätigkeiten gleich. Wer das Wesen lustiger Musik darin erblickt, dass sie den Traurigen erheitert, wenn er nicht allzu traurig ist, und den Schläfrigen ermuntert, wenn ihn nicht allzu sehr schläfert (169), der hat keine Ahnung von dem, was die Musik kann und soll. — Und wenn traurige Musik zur Folge hat, dass der traurig Gestimmte nur um so tiefer in seine traurigen Vorstellungen sich versenkt (168), so beweist das lediglich die ästhetische Unfreiheit des Hörenden und hat wiederum nichts zu thun mit dem rein ästhetischen Erfassen.

Fechner ist naiv genug zu versichern, dass er selbst heitere Musik bei gleicher künstlerischer Beschaffenheit im Ganzen öfter hören möge als solche von traurigem Gepräge, denn die durch heitere Musik hervorgerufene Stimmung erscheint ihm „vorteilhafter". Immerhin giebt er zu, dass man mitunter auch „Trauermusik" gern höre, ohne selbst in Trauer zu sein. Die Gründe, die er dabei anführt, sind charakteristisch für seine schulmeisterliche Pedanterie und Philistrosität: erstens schätzt er den Reiz der Abwechslung, den traurige Musik nach heiterer bietet; zweitens aber fühlt er sich durch traurige Musik allsogleich traurig gestimmt und empfindet nun die Kongruenz der Musik mit der von ihr erzeugten Stimmung wohlthuend (169). Die gleiche schulmeisterliche Pedanterie lässt Fechner einen gewissen Vorteil des Strophenliedes vor dem durchkomponierten Liede darin erblicken, dass die Wiederholung einer und derselben Melodie „Zusammenstimmung der späteren Stimmungsanregung mit der schon vorhandenen Stimmung" gewähre (169). Fechner denkt eben immer nur an schwer bewegliche reale Stimmungen und vergisst, dass nicht jede musikalische Veränderung zugleich einen Wechsel der realen Stimmung bedeutet.

Darum legt er auch ungerechtfertigter Weise so grossen Wert darauf, dass der Charakter der zu hörenden Musik mit der schon vorhandenen Stimmung des Hörers zusammentreffe, und erblickt in dieser Uebereinstimmung oder Nichtübereinstimmung ein ästhetisches Wirkungselement (168). In Wahr-

heit kommt diese Uebereinstimmung aber als ästhetisches Moment gar nicht in Betracht, sondern ist subjektiv zufällig. Wenn der Traurige traurige Musik nur um deswillen gern hört, weil sie seiner eigenen Stimmung entgegenkommt, so ist das kein ästhetischer Gesichtspunkt, sondern Unfreiheit, die das objektiv-künstlerische Auffassen behindert. Und wenn als zweites angebliches Lustmoment für den traurigen Hörer nur noch der „spezifisch wohlgefällige" Eindruck der Musik hinzukommt (168), so ist sein Verhalten erst recht nicht zu einem ästhetischen geworden, sondern schwankt hin und her zwischen ästhetisch unfreier Stimmung einerseits und sinnlichem Wohlgefallen andererseits. Gerade das wichtigste Moment übergeht der traurige Fechner'sche Hörer: das Erfassen des seelischen Gehaltes, der das „spezifisch Wohlgefällige" als aufgehobenes Moment in sich begreift und nach Wert und künstlerischer Wirkung unabhängig bleibt von der vorhandenen realen Stimmung des Hörers.

II. Die inhaltliche Musikästhetik.

1. Die Musik in der inhaltlichen allgemeinen Aesthetik.

a) Vischer.

Friedrich Theodor Vischer, der von Vielen für den bedeutendsten Aesthetiker nach Hegel gehalten wurde und noch gehalten wird, widmet der Musik im vierten Bande seiner in den Jahren 1846—57 erschienenen umfangreichen „Aesthetik" eine ausführliche Darstellung. Wie Hegel bekennt und beklagt er seinen Mangel an musikalischer Schulung. Musik mache ihm zwar Freude, ein tödliches Grauen vor Noten habe ihn aber verhindert, sich technisch irgend näher mit ihr zu befassen, sodass er weder die Noten kenne, noch ein Instrument spiele. Er

habe selbst daher nur den ersten, allgemeinen Teil des der Musik gewidmeten Abschnittes seiner Aesthetik geschrieben (§ 746—766). Alles Uebrige, dass der Quantität nach weit überwiegt (§ 767—832), rührt von Karl Köstlin her, ist also dessen später von uns zu behandelnder Aesthetik zuzuzählen.

Vischer schliesst sich in seinen musikalischen Erörterungen zunächst an Hegel an. Er betont, dass die Musik nicht wie die bildende Kunst Objekte darstellt, sondern den Gegenstand gewissermassen ganz in das Subjekt hereinzieht und in dessen innerer Bewegtheit aufhebt, dass sie die Welt in das Herz zurückschlingt (§ 746), d. h. in gefühlsmässiger Resonanz widerspiegelt. Da der ganze Reichtum der Gefühle aber erst an bestimmten Gegenständen aufschiesst (S. 830), und bestimmte Gegenstände ausserhalb des musikalischen Darstellungsbereiches liegen, so spricht sich das Gefühl in der Musik nicht in seiner ganzen, durch Vorstellungen und Begriffe bedingten Bestimmtheit aus (S. 780, 790, 1153). Darum kann die Musik auch nicht einem auf bestimmte Objekte gerichteten bestimmten Wollen und Begehren Ausdruck geben (S. 717, 796). Der Gefühlsgehalt reiner Instrumentalmusik lässt sich in Worten und Begriffen ebensowenig erschöpfend umschreiben, wie der eines Landschaftsgemäldes. Es stehen uns nur allgemeine Ausdrücke zu Gebot wie: sanft, stürmisch, dumpf, hell, verhüllt, offen, schwungvoll, matt, gespannt, gelöst, schleichend, beflügelt u. s. w. In diesem Sinn spricht Vischer mit Recht von der schwankenden Natur der Musik (§ 765) und von ihrer „frei zu bildenden, dem Seelenleben (nur) dunkel entsprechenden Formwelt“ (S. 817).

Der gefühls- und vorstellungsmässigen Unbestimmtheit der Musik entspricht ihre subjektive Vieldeutigkeit: jeder Hörer fühlt seine Phantasie in anderer Weise angeregt; so viele Zuhörer, so verschiedene Vorstellungen. Jeder glaubt die besonderen Geheimnisse seiner Brust aufgeschlossen; man meint ein Objekt seiner Sehnsucht, seines Zornes sich vorstellen zu müssen; was wir lieben und hassen, taucht in uns auf. Selbsterlebtes, alte Sagen, Völkergeschicke, Natur und Staat schweben uns in un-

bestimmten Bildern vor. Die Musik giebt im Gefühl eingehüllt die ganze Welt, der Zuhörer öffnet in unendlicher Verschiedenheit die Hülle (S. 789, 807, 808), und ist dabei — wie wir ergänzend hinzufügen — in seinem Rechte, so lange er sich der blos subjektiven Geltung seiner subjektiven Deutung bewusst bleibt.

Die Vieldeutigkeit des musikalischen Ausdrucks spricht aber nicht gegen dessen seelischen Gehalt. Vischer macht Kant gegenüber geltend, dass in der Musik die Geistesahnung zwar unbestimmter sei als in der bildenden Kunst, aber tiefer — dunkler, aber inniger (S. 776, 828, 829); er betont, dass die Musik das subjektive Leben als rein Menschliches in einer Unendlichkeit des Reichtums entfalte, welcher der Baukunst ganz verschlossen ist (S. 837): Kein Bild, kein Wort kann dies Eigenste und Innerste des Herzens aussprechen wie die Musik; ihre Innigkeit ist unvergleichlich, unersetzlich, ein rein selbständiges, in reiner Eigenkraft bestehendes Wesen (S. 780). Auch der denkende Geist glaubt sich in ihr wiederzufinden: es klingt wie Frage, wie banger Zweifel, wie Antwort und gefundene Lichtgedanken oder dunkler Abgrund, vor dem die Fragen ungelöst hinsinken; wie eine entdeckte Wahrheit, die wiederholt belegt erläutert wird. Jetzt glauben wir wehmütig zurückzublicken, jetzt die Gegenwart mutig oder ruhig und klar zu erfassen, jetzt hoffnungsvoll, vertrauend, jetzt bang, gespannt oder finster entschlossen in die Zukunft zu schauen (S. 807, 808).

Auch darin stimmt Vischer mit Hegel und Schopenhauer überein, dass die Musik, wie alle Kunst, die Gefühle nicht als reale ausspricht, sondern im Sinne eines freien, ästhetischen Scheins, eines von allen realen, stofflichen Interessen absehenden reinen Bildes, das nicht unmittelbar wieder reale Gefühle erregt (§ 763); das Gefühl muss erst durch die Phantasie hindurchgegangen und durch sie von allem Erdenrest gereinigt sein (S. 779), ehe es seinen künstlerischen Ausdruck findet und künstlerisch wirken kann. Vischer kennt die den musikalischen Elementen abgesehen von ihrer künstlerischen Verwendung innewohnende Symbolik: Das Gemüt deutet den Ton im Sinne

verschiedener Stimmungen, je nach der Beschaffenheit des tönenden Körpers (S. 819). Vischer weiss ferner, dass die Musik kein Naturvorbild hat wie die bildende Kunst und Poesie (§ 760); er unterscheidet die künstlerische und elementarische Wirkung, welch' letztere er, wie Hegel, in abstrakter Weise zu begründen sucht (§ 763); mit Recht bezeichnet er die Ausdrucksfähigkeit der Musik fürs Komische als beschränkt, weist ihr dagegen das Erhabene und — im Gegensatz zu Zeising — das Humoristische in vollem Umfang zu (§ 765).

In den bisher angeführten und in ihrem inneren Zusammenhang ergänzten Anschauungen zeigt sich Vischer dem Prinzip nach in Uebereinstimmung mit Hegel. Was wir bis jetzt bei ihm kennen lernten, bedeutet aber nur eine Konzession, die er unumstösslichen Wahrheiten gewissermassen notgedrungen macht. Seine wirkliche Meinung neigt nach einer ganz anderen Seite. Vischer will sich auf eigene Füsse stellen und damit beginnt er auch zu irren.

Darin geht er zwar noch mit Hegel Hand in Hand, dass er die Subjektivität der Musik einseitig überspannt. Das Erfassen des musikalischen Kunstwerks ist ihm eine „absolute Durchdringung, worin das Gegenüber ganz flüssiges Ineinander, das Hinausgestellte ganz innerstes Eigentum bleibt", worin Subjekt und Objekt in einander aufgehen, also die Behaftung mit dem Objekt aufgehoben sei und die Kunst auf dem Standpunkt des subjektiven Idealismus stehe, der keine Realität ausserhalb des auffassenden Subjektes anerkennt (S. 776, 777, 779, 824). Somit sei die Musik die „schlechthin subjektive Kunst" (S. 836). — Dabei ist, wie wir schon bei der Auseinandersetzung mit Hegel ausgeführt haben, übersehen, dass der Ton, wenn schon ihm die räumliche Anschaulichkeit fehlt, dennoch nicht der Objektivität ermangelt, da ihm ein nicht weniger objektiver Vorgang zu Grunde liegt als den Wahrnehmungen des Auges.

Es geht deshalb nicht an, das musikalische Kunstwerk als blosse subjektive Erscheinung zu deuten. Auch darin ist die

Musik den andern Künsten gleich, dass ihr Schönes durch ein Bilden und Formen in Tönen entsteht. Der Komponist darf mit seinem Werke nicht unfrei verwachsen sein, sondern muss ihm „objektiv" gegenübertreten, um in dem objektiven musikalischen Gebilde die subjektiven Regungen seines Innern niederzulegen. Die Musik muss also zwar die subjektivste aller Künste heissen, da ihr nicht nur, wie der Baukunst, das natürliche Vorbild, sondern auch die räumliche Anschaulichkeit fehlt, die aussermusikalische Welt also nur nach ihrer gefühlsmässigen Seite in sie eingeht. Darum ist ihre Subjektivität aber doch keine absolute, wie Vischer meint, sondern eine relative und bedingte.

Vischer verkennt das Wesen der Musik aber noch in anderer Weise. Trotzdem er, wie wir gesehen haben, selbst hervorhebt, dass der Gehalt reiner Instrumentalmusik unbestimmt ist in der Art, dass uns zu seiner Bezeichnung nur allgemeine Ausdrücke zur Verfügung stehen, woraus unmittelbar folgt, dass Gefühle nicht in ihrer vollen, durch Vorstellungen und Begriffe bedingten Bestimmtheit in ihm können ausgesprochen sein — trotzdem bezeichnet Vischer im weiteren Fortgang seiner Erörterungen die Musik als Kunst des Gefühls par excellence. Mit einem Mal glaubt er das Gefühl nicht nur in vollem Umfang in ihr ausgesprochen, sondern versichert, dass die Musik überhaupt uns erst über die wahre Natur des Gefühls belehre (S. 780). Ohne Hilfe der Tonwelt könne man das Gefühl gar nicht ergründen (S. 790); nur durch Rückschluss aus der Musik lasse sich seine innere Dynamik und Statik andeuten, da das Gefühl im Worte vergeblich nach Mitteilung ringe (S. 811) und keine andere genügende Sprache ausser der Musik besitze (S. 800). Daher müsse die Psychologie eigentlich die Musik zu Hilfe nehmen, um das innere Leben des Gefühls auch ausser der Kunst zu beleuchten (S. 780). Vischer glaubt, dass die Aesthetik vor ihm nur deshalb keine Philosophie der Musik habe begründen können, da ihr das Wesen des Gefühls nicht zur Genüge bekannt gewesen sei, und im Gefühl doch der ursprüngliche Grund aller der Unterscheidungen liege,

in welchen das Formenleben der Tonkunst sich bewegt (S. 795).

Diese ganze unhaltbare Auffassung, die uns in ähnlicher, wenn auch nicht so einseitig übertriebener Gestalt schon bei Hand, Schilling, Siebeck begegnete und bei Carriere und E. von Hartmann wieder begegnen wird, widerlegt sich schon durch die eine Erwägung, dass die reine Instrumentalmusik noch nicht einmal die alltäglichsten Gefühle wie Liebe, Treue, Zorn mit eigenen Mitteln zweifellos ausdrücken und unterscheiden kann. Wenn die Psychologie das Wesen dieser Gefühle erkennen will, so wird die Musik allein ihr also keine genügende Basis bieten.

Im Uebrigen kann hier nur wiederholt werden, was wir uns schon bei Siebeck klar zu machen suchten: der Gehalt der Musik ist zwar von gefühlsmässiger Beschaffenheit; alle Gefühle gehen in ihn ein, finden in ihm ihren Widerhall und Ausdruck, aber nicht in der Art, dass ihr gesetzmässiger psychologischer Verlauf abgebildet und ihre durch Vorstellungen und Begriffe bedingte volle Bestimmtheit wiedergegeben wäre, sondern wesentlich nur nach Seite ihrer unbewussten Vorstellungselemente in einer durch die selbstherrlichen musikalischen Gesetze bedingten Entwickelung und Ausbreitung. Für die reine Instrumentalmusik sind nicht wie für die bildende Kunst und Poesie reale Gefühlsäusserungen, -prozesse und -entwickelungen das zu idealisierende Vorbild, sondern sie entfaltet ihren gefühlsmässigen Gehalt auf eine besondere, nur ihr eigentümliche Weise, die zwar in den grössten Zügen, nicht aber in den Einzelheiten, realen Gefühlsprozessen analog ist. Im zweiten Satze der heroischen Symphonie von Beethoven findet das Gefühl der Trauer gewiss einen wahren und ergreifenden Ausdruck. Es wäre aber ebenso geschmacklos wie gewaltsam, dieser Musik einen Text zu unterlegen, der die einzelnen Phasen der Gefühlsentwickelung etwa in Form eines Monologes auszusprechen und abzugrenzen suchte. Das müsste möglich sein, wenn die Komposition einen realen Gefühlsprozess idealisierend abbildete wie Werke der Dichtkunst. Beethovens Musik widerstrebt aber einer solchen Ausdeutung unbedingt,

eben weil sie im Ganzen und Einzelnen nach musikalisch-instrumentalen Gesetzen sich aufbaut und entwickelt, nicht nach Gesetzen realer Gefühlsäusserungen. Daher ist es ein vergebliches Unternehmen, die musikalischen Elemente aus inneren Gesetzen des Gemütslebens ableiten zu wollen (§ 754), als ob die musikalische Formenwelt im Gefühl vorgebildet läge. Wir haben es schon bei Stebeck ausgesprochen, dass die musikalischen Formen mitsamt dem Inhalte, den sie übermitteln, nicht dem Gefühl als solchem, sondern der schöpferischen Tonphantasie entspringen. Vischer giebt das indirekt selbst zu. Als Nachahmungsgegenstand der Musik bezeichnet er zwar das Gefühlsleben in der Brust des Künstlers, schränkt diese Behauptung aber sogleich wieder dahin ein, dass der Musiker ja die Form ganz anderswoher entlehne, somit der Begriff des Vorbildes nur in einer sehr entfernten Weise anwendbar sei (S. 816, 817). Damit ist zugestanden, dass die Musik eben nicht den realen Gefühlsverlauf abbildet oder idealisiert, sondern in der Offenbarung ihres gefühlsmässigen Gehaltes eigene, musikalische Wege geht. Vischer sieht sich durch seine falschen Voraussetzungen zu der Frage gedrängt, wie es komme, dass Menschen von tiefstem Gefühl völlig unmusikalisch sein können (§ 758). Es fehlt ihm zwar nicht an einer Antwort auf diese Frage; dass er sie überhaupt stellt, ist aber bezeichnend für seine Einseitigkeit. Es sind kuriose, eines wissenschaftlichen Aesthetikers wenig würdige Behauptungen, dass die grössten Musiker im Leben häufig trocken seien, da sie sich ihres Gefühls in ihren Kompositionen entäussern (S. 811), und dass man durch Musik rasch ermüde, da man nicht lange Zeit blos fühlen könne (S. 829). Vischer lässt dabei ausser Acht, dass nicht das Gefühl als solches das musikalische Kunstwerk erschafft und erfasst, sondern die schöpferische, beziehungsweise rezeptive Tonphantasie — er übersieht nicht mehr und nicht weniger als das geistige Moment. Das Erfassen des Musikalisch-Schönen ist nicht ein blosses Fühlen, sondern ein Urteilen und Verstehen.

Jetzt erweist sich auch Vischers Auffassung der musikalischen

Mehrdeutigkeit als eine unzureichende. Vischer gründet diese Mehrdeutigkeit darauf, dass die Musik zwar bestimmte Gefühle darstelle, das Gefühl an sich aber objektlos sei und doch jeden Moment im Begriff, objektiv zu werden; dass es die stete Möglichkeit in sich trage, nach allen Seiten in die Form der Vorstellung mit bestimmtem Inhalt überzugehen (S. 789). Nach Vischer ist die Mehrdeutigkeit der Musik also schon durch die Natur des Gefühls bedingt. Beide Seiten seiner Voraussetzung sind falsch: weder stellt die Musik bestimmte Gefühle dar, noch lässt sich vom Gefühl behaupten, dass es seinem Wesen nach objektlos oder vorstellungsmässig unbestimmt sei. Konkrete Bestimmtheit erhält das Gefühl vielmehr im Allgemeinen nur dadurch, dass es sich auf ein bestimmtes Objekt, auf eine Vorstellung mit bestimmtem Inhalt bezieht. Da nun aber gerade diejenigen Elemente, die das Gefühl zu diesem bestimmten machen, ausserhalb der musikalischen Ausdrucksfähigkeit liegen, so spricht die Musik eben nicht bestimmte Gefühle aus, und deshalb, und nur deshalb ist sie mehrdeutig. Die Mehrdeutigkeit rührt nicht, wie Vischer meint, davon her, dass die Musik Gefühle ausdrückt, sondern davon, dass sie sie nicht erschöpfend ausdrückt. Wäre der musikalische Gefühlsausdruck dem der Poesie analog, so hätte damit auch seine Mehrdeutigkeit ihr Ende erreicht.

Immerhin wird Vischer bei diesen Erörterungen wenigstens im Allgemeinen dem Wesen des Gefühls gerecht. Aber auch das geht ihm noch verloren. Er hat eine falsche Vorstellung von der mathematischen Bestimmtheit der musikalischen Elemente. Er glaubt, der Musiker arbeite in lauter mathematisch reinen Verhältnissen (§ 761), und steht nun vor der Frage, wie es möglich sei, dass das Innigste durch das Abstrakteste, das Wärmste durch das Kälteste seinen Ausdruck finden könne (§ 762). Anstatt nun die Nichtigkeit seiner Voraussetzung zu prüfen, also die Richtigkeit der Annahme, dass aller musikalische Ausdruck mathematisch bestimmt sei, und anstatt einzusehen, dass schon die musikalischen Elemente keineswegs ein

System von mathematisch reinen Verhältnissen darstellen, da ja die musikalische Praxis Abweichungen aller Art bedingt und als notwendig voraussetzt, anstatt das einzusehen, geht Vischer auf dem betretenen Irrwege weiter. Bei Hegel durchdringt sich die in den Elementen verborgene mathematische Bestimmtheit mit der Freiheit des künstlerischen Ausdrucks, wodurch gesagt ist, dass das Mathematische zum aufgehobenen, überwundenen Moment und aller selbständigen Bedeutung entkleidet wird. Vischer findet diesen einzigen Ausweg nicht, sieht sich vielmehr am entscheidenden Punkt zu einer formalistischen Lösung hingedrängt. Er unternimmt den verhängnisvollen Schritt, das Gefühl selbst gewissermassen zu mathematisieren, damit er theoretisch die Möglichkeit gewinne, sein Eingehen in die vermeintlich mathematische Bestimmtheit der musikalischen Elemente zu verstehen. Mit einem Mal nennt er das Gefühl eine Geistesform, welche in lauter „reinen Verhältnisstellungen" zwischen Subjekt und Objekt bestehe, ein dunkles Schwingungsleben, worin das Subjekt „unendlicher Verhältnisstellungen" zwischen sich und der Welt der Objekte inne werde. Diese Verhältnisstellungen aber sollen ihren Ausdruck nur finden durch die Zahl. Vischer schreckt nicht davor zurück, die Zahl als einzigen Ausdruck des Gefühlslebens zu bezeichnen, obschon er beifügen muss, dass sie nicht das qualitative Wesen des Gefühls bilde, dass sie nur das Quantum bestimme, das gegen den Inhalt gleichgültig bleibe, und in Häufung und Zusammenfassung der Eins ohne innere Entwickelung fortschreite, wobei alle Stellungen der vielen Eins zu einander gleichgültige, der Innerlichkeit ermangelnde Beziehungen seien (§ 762). Wie dieser Widerspruch sich lösen, d. h. wie es möglich sein soll, das qualitative Innere des Gefühls als ein „höchst Farbloses, der Innigkeit Baares" zu denken, das die Zahl zwar selbst nicht ist, aber allein ausdrücke (S. 822), das lässt Vischer im Dunkeln. Er schreitet fort zu der Behauptung, dass die „reinen Verhältnisstellungen zwischen Subjekt und Objekt", aus denen das Gefühl bestehe, sich folgerichtig nur durch gezählte Schwingungen ausdrücken

lassen, dass somit die „sinnlich-unsinnliche" Zahl wie das Wesen des Gefühls so auch das der Musik bezeichne. Jetzt deutet Vischer das Individuelle eines musikalischen Kunstwerks als ein Schaffen neuer innerer Verhältnisstellungen des Gefühlslebens, welche der Geist unbewusst als Punkte auseinanderhalte und verbinde; das musikalisch-künstlerische Produzieren wird ihm zu einem unbewussten Rechnen, einem genial bewusstlosen Zählen (§ 762), die Musik zur idealisierten Zeit (S. 826).

Durch diese formalistische Wendung beraubt sich Vischer endgiltig der Möglichkeit, den musikalischen Gehalt seinem wahren Wesen nach zu erkennen. Er verfehlt in seiner zusammenfassenden Charakteristik in allen Stücken die rechte Mitte. Er nennt die Musik eine Kunst von wesentlich amphibolischem, d. h. zweideutigem, unentschiedenem Charakter. Einerseits ist sie ihm das Ideal selbst, die blossgelegte Seele aller Künste, das Geheimnis aller Form, andererseits das verflüchtigte, unentfaltete Ideal. Sie nehme das Geheimnis der ästhetischen Verhältnisse aus seiner Körperhülle heraus und entfalte es nackt, körperlos für sich, sei aber eben darum vor lauter reiner Idealität ebenso sehr nicht wahre Idealität, sei sinnlich und unsinnlich zugleich (§ 764).

Wir gehen wohl nicht fehl, wenn wir dies Schwanken zwischen unhaltbaren Extremen zurückführen auf das geringe praktische Musikverständnis Vischers. Vischer war nie im Stande, Musik im richtigen Sinne aufzufassen, er kannte nicht ihren wahren und tiefsten Sinn und wurde so zu einer unzulänglichen Theorie gedrängt. Beim Hören reiner Instrumentalmusik fühlt er angeblich zwar die höchste Befriedigung, zugleich aber, ähnlich wie Hegel, ein Sinken ins Bodenlose, ein Verschweben ins Weite, eine dunkle Sehnsucht nach einem Halt, einem Festen. Er möchte wieder ans Land treten und den festen Inhalt, der immer am fernen Saum hinzuschweben scheint, erkennen; er hat das Gefühl eines ungelösten Rätsels, eines Ganges durch einen egyptischen Tempel, von Vorhof zu Vorhof, ohne ein Anlangen bei einem Kern, der die Bewegung ab-

schlösse; es ist ihm ein Entzücken, aber mit Schwindel, der Eindruck eines Gemäldes von höchstem einseitig koloristischem Reiz bei zurücktretender Zeichnung (§ 764).

Aus Alledem erklärt es sich, dass Vischer auch das Wesen der musikalischen Charakteristik weder begreifen noch erklären kann. Das Individuelle der Musik ist ihm nur ein Geahntes, das im Augenblick, wo man es fassen will, wieder als zu unbestimmt ins Dunkel entschwinde, ein Schwanken „zwischen einem blossen Typus im Allgemeinen, einer Maske und einem Individuum".

Daraus glaubt er folgern zu müssen, dass der Dichter, der mit Rücksicht auf die musikalische Komposition arbeitet, auf schärfste Charakteristik verzichten müsse, da die Kluft zwischen Text und Musik sonst allzu sehr fühlbar werde (§ 765).

Dies völlige Verkennen der musikalischen Charakteristik hat zur Folge, dass Vischer auch die Vokalmusik gründlich missversteht. Er geht von der irrigen Voraussetzung aus, dass die Musik vermöge der ihr anhaftenden Mängel in besonders hohem Grade auf andere Künste hinüberweise (S. 777, 780, 826). Die Verbindung der Musik mit der Poesie ist ihm daher ein Symptom der Unselbständigkeit der ersteren, das gemeinsame Produkt beider Künste ein in sich nicht zur vollen Harmonie gediehenes: das Wort löse zwar das Rätsel der Musik, indem es bestimmte Objekte aufzeige; aber das Wesen der Musik sei es ja eben, das Objekt aufzulösen, über diese Begrenzung überall hinauszufluten, daher herrsche zwischen Wort und Ton niemals völlige Kongruenz. Somit ist die Musik in jeder Gestalt für Vischer nicht voll befriedigend: in der reinen Instrumentalmusik vermisst er den festen Halt und Kern, in der Vokalmusik die innere Ausgleichung (§ 764).

Auch vom Verhältnis der musikalischen Produktion und Reproduktion hat Vischer eine sonderbare Vorstellung. Wie die Produktion ein unbewusstes, so ist ihm die Reproduktion, und selbst das Niederschreiben der Noten, ein bewusstes Zählen, wobei er das unbewusste Zählen der Schallschwingungen und

das bewusste Taktieren vermengt (S. 822). Die Trennung von Produktion und Reproduktion führt er überdies auf die „mathematische Natur der Kunstformen" zurück, indem er das vom Komponisten in den Noten Niedergelegte dem Riss des Architekten in der Baukunst gleichstellt (S. 838). Er vergisst dabei, dass — um nur das Wichtigste hervorzuheben — auch die dramatische Poesie in Produktion und Reproduktion zerfällt, ohne dass in ihrem Gebiet von irgend welcher mathematischen Bestimmtheit die Rede sein könnte. Ausserdem sind die Noten nicht ein „abstraktes Schema", aus dem heraus das Kunstwerk erst konstruiert werden muss, sondern sie kommen den Buchstaben gleich, deren der Dichter sich bedient, um seine Gedanken zu fixieren.

Welche Gründe gegen die Auffassung der Musik als „Kunst der Bewegung" sprechen (§ 759), haben wir schon bei Siebeck ausgeführt.[86]) Die Frage schliesslich, ob die Musik im System der Künste zwischen die bildende Kunst und Poesie zu stellen sei als die „mittlere Halle, worin der Geist von der Zerstreuung im Räumlichen zu einer Wiederherstellung desselben in neuem Sinne sich sammelt", als der „brütende Schoss, woraus die geistigste Kunst, die Poesie, geboren wird" (§ 766), diese Frage liegt ausserhalb des Bereichs der speziellen Musikästhetik. Wir brauchen uns aber nicht zu verschweigen, dass auch diese Auffassung Vischers schulmässig gewaltsam erscheint und wenig geeignet, den natürlichen Verhältnissen gerecht zu werden.

Bekannt ist, dass Vischer in der Pfahldorfgeschichte seines „Auch Einer" Richard Wagner verspottet: „Pfisala, Pfnisala, Pfeia!" und: „Ihr habt nun gehört, was wir können! An euch liegt es, ob es künftig eine Pfahlvolkmusik geben soll!" A. E., der Held des Romans und fingierte Verfasser der Pfahldorfgeschichte, ist eben gerade so unmusikalisch wie sein Schöpfer und geistiger Vater. Er ist wie dieser nie dazu gelangt, Musik im richtigen Sinne zu hören und lässt sich daher in seinem Tagebuch sogar den Ausdruck entschlüpfen, dass die Musik unter den Künsten am wenigsten zwinge, die Gedanken zusammen-

zuhalten, weshalb auch die Mehrzahl musikliebend sei („Auch Einer", II, 299). Hätte A. E. auch nur ein einziges Mal versucht, eine Beethovensche Symphonie oder Sonate in ihren thematischen Bestandteilen zu verstehen, so wüsste er, welch' grosse geistige Anstrengung mit dieser einzig angemessenen Art des Hörens verbunden sein kann; dann hätte er auch wohl Bedenken getragen, gegen die Musik und die Musikalischen den Vorwurf der Gedankenlosigkeit zu erheben, der jetzt nur auf ihn selbst zurückfällt.

Vischers Musikästhetik kann nach der Hegels nicht als ein Fortschritt gelten. Was sie Gutes und Richtiges enthält, ist von Hegel übernommen; die eigenen Zuthaten Vischers stehen damit in Widerspruch und verkennen das Wesen der Musik. Hegels Darstellung ist klar, fesselnd, natürlich und lebendig, die Vischers dunkel, verschwommen, kompliziert, unergiebig und gespreizt, zugleich mit einem gewissen Schematismus und schulmässiger Konstruktion behaftet, wodurch der Kern der Sache hinter selbstgeschaffenen Schwierigkeiten und Dunkelheiten verborgen wird.

b) Zeising.

Adolf Zeising war Professor am Gymnasium in Bernburg, seit 1853 lebte er als Privatmann in München, wo er 1876 starb. Bekannt wurde er durch sein Werk über den goldenen Schnitt, „Neue Lehre von den Proportionen des menschlichen Körpers", 1854. Weniger durchgedrungen sind seine ein Jahr später erschienenen „Aesthetischen Forschungen", die ihn als einen der hervorragendsten Aesthetiker nach Hegel erscheinen lassen. In unserem engeren Gebiete äussert sich seine Bedeutung aber leider nur in geringerem Mafse.

Bei Erörterung der musikalischen Elementarverhältnisse sucht Zeising eine Parallele zwischen der Musik und Skulptur festzuhalten und nachzuweisen, dass die Bestandteile der plastischen und tonischen Figuren, so verschieden sie sich den Sinnen dar-

stellen, im Wesentlichen dieselben seien. Den Punkt setzt er dem noch ausdehnungslos gedachten Ton gleich, die Linie dem Weitertönen, den Umriss oder die Figur der tonischen Periode oder Tonfigur. Die Undurchführbarkeit dieser Parallele ergiebt sich unter anderem daraus, dass das musikalische Intervall dem Winkel oder der Ecke entsprechen soll („Aesthetische Forschungen" S. 235), wobei Zeising seinen Mangel an musikalischer Sachkenntnis noch dadurch erweist, dass er unversehens Intervall und Staccato identifiziert.

Zeising überschätzt die Bedeutung der Regelmässigkeit, Symmetrie und Proportionalität auf musikalischem Gebiete (236, 237). Er erkennt zwar richtig, dass bei harmonischen Verhältnissen der Grad der Einfachheit allein nicht über die Schönheit und Vollkommenheit der Konsonanz entscheidet, dass vielmehr, wie überall im Gebiete des Schönen, so auch hier die Mannigfaltigkeit mit der Einheit verschmelzen muss, und dass nur die vollkommenste Ausgleichung und Vermittlung beider Elemente als der höchste Grad der Schönheit erscheinen kann. Diesen höchsten Grad glaubt er aber erreicht in denjenigen Intervallen, in welchen das Verhältnis des kleineren zum grösseren Teil durch das Verhältnis des grösseren Teils zum Ganzen bestimmt ist (246), d. h. in denen sich das Verhältnis des goldenen Schnitts realisiert. Gerade das widerspricht aber der Erfahrung, denn zwei Töne, deren Schwingungszahlen dem Verhältnis des goldenen Schnitts entsprechen, ergeben nichts weniger als einen befriedigenden Zusammenklang. — Erst im Gebiete der kombinierten Klänge überlässt Zeising die Bestimmung der künstlerischen Grenze „mehr oder weniger dem unmittelbaren Gefühl", da sich hier über das mittlere Mafs kein objektiv gültiges Gesetz aufstellen lasse (249). Er vergisst, dass das, was von den Orchesterklängen gilt, nicht weniger für die harmonischen Kombinationen Geltung hat, da auch ihnen künstlerische Bedeutung nur aus dem „unmittelbaren (künstlerischen) Gefühl" erwachsen kann, aus dem allein sie ihren Ursprung herleiten.

Die Künste teilt Zeising ein in makrokosmische, mikrokos-

mische und geschichtliche (485). Die Instrumentalmusik nennt er eine makrokosmische Kunst, den Gesang, den er mit der Vokalmusik vermengt, eine mikrokosmische. Die Instrumentalmusik stellt er mit der Architektur und Tanzkunst in eine Reihe, den Gesang mit der Skulptur und Pantomimik. Diese Zusammenkoppelungen führen zu schiefen Vergleichen. Wenn Zeising behauptet, dass, wie der Bildhauer nur einen einzigen Körper nötig habe, so der Künstler des Gesangs nur eine einzige Stimme (492), so vergisst er die harmonische Ergänzung, ohne die die eine Stimme machtlos ist. Und wenn er behauptet, wie die Statue des Piedestals, so bedürfe der Gesang der Instrumentalmusik als Untergrund, so vergisst er den mehrstimmigen a capella-Gesang, der sehr wohl vollkommen in sich „abgeschlossen sein und isoliert für sich dastehen" kann (493).

Aehnlich unklar wie den Gesang bestimmt Zeising die „Meloplastik", die sich nicht ganz mit der Operngesangskunst deckt, da das bewegende Motiv in ihr „noch nicht das zu völliger Gedankenklarheit gelangte Wort, sondern nur die mit dem Wort verbundene, zum Ausdruck der Gefühlsstimmung dienende Modulation der Stimme" sein soll (494).

Als Musikästhetiker von Bedeutung erweist Zeising sich erst bei Erörterung des Komischen in der Musik (509—516). Er verlegt zwar die musikalisch-komische Wirkung vorzugsweise in die „Formen als solche", während sie in der Malerei hauptsächlich von der Idee oder vom Inhalt ausgehe (509), lässt also ausser Acht, dass auch die musikalischen Formen nur komisch sind, soweit sich in ihnen ein komischer Inhalt realisiert. Es hängt das damit zusammen, dass Zeising überhaupt das Musikalisch-Schöne glaubt als ein im eigentlichsten Sinn „Formell-Schönes" bezeichnen zu müssen (248), und dass er auch den „Ausdruck" gemeinsam mit Symmetrie und Proportionalität als eine Stufe der formellen Schönheit behandelt (236). Zum Teil mag daran der irreleitende Einfluss Hanslicks Schuld sein, dessen Schrift „Vom Musikalisch-Schönen" ein Jahr vor den „Aesthetischen Forschungen" erschien und von Zeising in zustimmendem

Sinne erwähnt wird (248). Abgesehen von diesen flüchtigen formalistischen Anwandlungen gehören Zeisings Ausführungen über das Komische in der Musik aber zum Anziehendsten und Hübschesten, was über diesen Gegenstand je geschrieben worden sein mag. Sie verraten ebenso viel feine Beobachtungsgabe wie Kunst der Darstellung. Beim Komischen des Gesangs legt Zeising mit Recht das Hauptgewicht auf die begleitende Musik, da ja das Komische des Textes an und für sich ins Gebiet der Dichtkunst fällt, das Musikalisch-Komische sich also erst aus den musikalischen Zuthaten ergiebt. — In sonderbarer Weise schränkt Zeising das Komische der Operngesangskunst oder Meloplastik ein, indem er die Meloplastik nur als Pantomimik deutet (531).

Nicht so treffend sind Zeisings Erörterungen des Tragischen in der Musik. Die Instrumentalmusik vermag zwar gewiss keine bestimmte Vorstellung davon zu geben, was für Gewalten mit einander im Kampfe begriffen sind, welche besondere Art der Vollkommenheit sich zur Selbstüberhebung gesteigert hat, welche einzelne Frevelthaten sich aus dieser Selbstüberhebung entwickelt haben und durch welche Mittel der Uebermut des tragischen Helden gebrochen und überwältigt wird. Daraus folgt aber nicht, dass die Instrumentalmusik die Konflikte nur in „rein formeller" Weise zeichne, dass sie nur die Bewegung des tragischen Konfliktes in sich aufnehme. Es heisst die Ausdrucksfähigkeit reiner Musik verkennen, wenn man die ihr zugängliche Tragik dem Kampf der Elemente gleichstellt, dem Brausen und Pfeifen des Sturmes, dem Toben und Rauschen der Meereswogen, und wenn man sie lediglich die Sphäre umgrenzen lässt, in der die eigentlich tragischen Kämpfe sich erst abspielen sollen (537).

Ebensowenig wird Zeising der tragischen Ausdrucksfähigkeit der Vokalmusik oder Instrumentalvokalmusik gerecht. Er thut so, als ob der Text hier von untergeordneter Bedeutung sei, als ob er lediglich die dunklen Kämpfe der Töne einigermassen in ein helleres Licht zu setzen habe, sodass wiederum das Wichtigste unausgesprochen bleibe, und vorzugsweise die formelle Seite der tragischen Handlung, das Auf- und Niederwogen der

Bewegung, dargestellt werde (538). Dass von diesem Gesichtspunkt aus das Musikdrama keinen hohen Rang einnehmen kann, ist klar.

Noch geringer denkt Zeising vom Humoristischen in der Musik. Er gesteht zwar der Musik die Fähigkeit zu, das Humoristische mit Leichtigkeit, also der Quantität nach reichlich auszudrücken, glaubt aber, dass der musikalische Humor bei Weitem nicht so tief und nachhaltig wirke wie der der Poesie, dass er uns vielmehr die Kontraste des Weltlebens nur „in flüchtigem Rausche" empfinden lasse (555, 556).

Was Zeising der Musik beim Tragischen und Humoristischen entzieht, das sucht er ihr wieder zuzuweisen, indem er sie diejenige Kunst nennt, die zur Darstellung des Erhabenen am meisten befähigt sei (549, 550). Als Gegensatz des Erhabenen bezeichnet er aber das Reizende, das ihm unter der Hand zum Sinnlich-Reizenden wird (553) und in dieser Gestalt nicht mehr als Gegensatz des Erhabenen gelten kann.

Bei Erörterung des Zusammenwirkens der Künste und der sich dabei ergebenden Auseinandersetzung mit Richard Wagner wahrt Zeising im Gegensatz zu anderen Männern der Theorie eine ruhige, sachliche Haltung, wenn schon er die Reform Wagners nicht für erspriesslich hält und nicht zugiebt, dass sich das Gesamtkunstwerk gerade als Oper gestalten müsse. Wagner mache die Poesie zur „massregelnden Hofmeisterin" des Gesanges, wodurch der Gesang geschädigt werde und die Poesie nichts gewinne (563). Ein Universalkunstwerk in dem Sinne, dass jede einzelne Kunst in gleichem Grade darin vertreten wäre, und sämtliche Künste zu einer gleichmässigen Gesamtwirkung gelangten, bezeichnet Zeising mit Recht als ein Unding (564). Er betont das berechtigte Streben der Einzelkünste, sich in ihrer Selbständigkeit und Eigentümlichkeit zu entwickeln (562). Den die einzelnen Künste zugleich beherrschenden Drang nach Universalität deutet er aber irrtümlicher Weise als ein Streben der Künste, „ihre Grenzen zu durchbrechen und mehr leisten zu wollen, als eigentlich in ihrer Natur und Fähigkeit liegt" (562). Ueber die

Möglichkeit der Befriedigung dieses Strebens giebt er selbst nur eine höchst allgemeine Auskunft (563, 564), der zufolge unter anderem auch die Plastik im Stande wäre, die Poesie und Musik in ihren Dienst zu nehmen. Zeising behandelt denn auch das unorganische, äusserliche Zusammentreffen von Künsten (z. B. das Orgelspiel in einem Dom) als dem organischen gleichgeordnet (564).

Von Zeisings Erörterungen über Musik bleibt zwar wenig als berechtigt übrig, dies Wenige aber ist wertvoll. Von Vischer unterscheidet sich Zeising zu seinem Vorteil durch die stets gewahrte Natürlichkeit und Klarheit der Darstellung. Er bleibt fast immer anregend und auch da noch sympathisch, wo er irrt.

c) Carriere.

Moritz Carriere widmet der Musik eine ausführliche, zusammenhängende Darstellung im zweiten Teil seiner Aesthetik. (Erste Auflage 1859, zweite 1873, dritte 1885.) Carriere kann im Grossen und Ganzen als Vertreter eines vernünftigen, wenn auch nicht tiefgehenden Idealismus gelten. Eine präzise und klare Formulierung der Gedanken gelingt ihm nicht immer, es bleibt Vieles molluskenhaft unbestimmt; ausserdem macht sich die Neigung zur schönen Phrase breit, so dass schärfer denkende Leser nicht immer auf ihre Rechnung kommen und auch die kritische Würdigung auf Schwierigkeiten stösst, da sich der unbestimmte Ausdruck nicht so recht fassen lässt.

Carriere weist darauf hin, dass wir uns unsere Gedanken zwar im Worte klar machen, dass sich darum aber keineswegs das ganze Geistesleben in der Sprache vollzieht:

Gerade deshalb sind bildende Kunst und Musik vorhanden, weil vieles Unsagbare sich dennoch bilden und singen lässt. Die Idee ist nicht blos (verstandesmässiger) Gedanke, sie ist auch gestaltende Lebenskraft, ist Prinzip und Mafs des werdenden Lebens, das nirgends in fester Form erstarrt, nirgends thatlos verharrt. Diese Seite der Idee sei es, die die Musik kund-

thut (319).[37]). Sie offenbare das werdende Leben der Idee oder den Entwicklungsprozess des Seins (310, 341); sie erfasse die Idee als das Prinzip des Werdens und enthülle darum in der Zeitfolge der Entwicklung das eine sich entfaltende Sein (311).

Eine gewisse Einseitigkeit ist in dieser Auffassung nicht zu verkennen. Die Einseitigkeit liegt zunächst darin, dass Carriere den Nachdruck legt auf den zeitlichen Verlauf der Musik und sie darum als einen Ausdruck alles Werdens bezeichnet. Die Musik vermag aber nicht weniger ein ruhiges Beharren oder Sein darzustellen als solche Künste, deren Schönes nicht successiv, sondern simultan gegeben ist (Malerei, Plastik). Der zeitliche Verlauf ist, sozusagen, eine Zufälligkeit, der der ideale Gehalt als solcher nicht unterworfen ist. Nur der ideale Gehalt, der Sinn des Kunstwerks entscheidet aber, ob ein Werden ausgedrückt ist oder ein Sein. Darum können wir in plastischen Gruppen die lebhafteste Bewegung finden, ein stürmisches Drängen und Treiben, im idyllischen Andante und Tanz dagegen ein ruhiges Sein, trotzdem das Schöne der Skulptur in der Zeit beharrt, das der Musik und des Tanzes sich successiv entfaltet.[38])

Das einseitige Hervorheben des Bewegungs- und Entwicklungsprozesses legt aber ausserdem die Vermutung nahe, dass Carriere sich nicht in vollem Maſse klar war über die gestaltende Kraft der Musik, die in ihrer Art hinter der keiner anderen Kunst zurücksteht, wenn schon die musikalischen Formen in der Zeit entstehen und vergehen. Diese Verkennung findet ihren Ausdruck noch in Carrieres Bemerkungen, dass wir in der Musik die Bewegung des gestaltlos gestaltenden Lebensgrundes vernehmen, während die bildende Kunst zeige, wie er Gestalt gewonnen habe (310), dass sich in den „gestaltlosen" Tönen das innere Wogen und Walten der Gemütskräfte offenbare; dass Musik das „gestaltlose" Erklingen des Innern als solchen sei (338), dass sie das innere Wogen, Treiben und Drängen der bildenden Lebenskräfte in ihrem Ringen nach Gestaltung ver-

künde (310). Carriere denkt dabei zwar zunächst an das Fehlen sichtbarer Gestaltung; der verborgene Sinn seiner Sätze geht aber über diese Deutung hinaus und wird dem eigentlich musikalischen Schaffen nicht gerecht, das in seiner Konkretheit und scharfen Umrissenheit viel mehr ist als nur ein Rhythmus der Bewegung oder ein Ringen nach Gestaltung.

Abgesehen von diesen Einseitigkeiten führt Carriere mit Recht aus, dass die Musik dem Bedürfnis des Geistes genüge, sein inneres Weben, Wollen und Schaffen auch ohne Rücksicht auf die Besonderheit der Erscheinung kund zu thun (321); dass die Musik, wie alle echte Kunst, die reine Form, die Urgestalt biete für viele irdische Erscheinungen, die sich mannigfach getrübt, zerstückelt, gebrochen darstellen mögen, die aber ihr Wesen doch durch die Teilnahme an dem Allgemeinen haben (334). Mit Schopenhauer lässt Carriere die Musik den Kern aller Dinge aussprechen, aus welchem alle besonderen Gestalten entstehen (366). Darum ist die Musik aber nicht unbestimmt; nur weil ihr Inhalt allgemeiner Art ist, giebt sie ihm folgerichtig allgemeinen Ausdruck (321).

Die Beziehung der Musik zur aussermusikalischen Gedanken- und Erscheinungswelt deutet Carriere mit Hegel dahin, dass die Musik nicht die Gedanken und Objekte selbst ausspreche oder darstelle, sondern die gefühlsmässige Resonanz, die sie in der Seele finden (329, 330): So kann die ganze Sinnenwelt, der ganze Reichtum des Geistes eingehen in das Reich der Töne (346). Aber auch die Tonmalerei hat ihr Recht, denn der Musiker kennt bei der Darstellung der Innerlichkeit des Lebens auch den Begriff und die Erscheinungsform der Dinge, und jede Tonfigur, die daran erinnert, die davon durch ihren Eindruck ein Analogon ist, wird ihm willkommen sein, wenn sie sich dem Gesetz des Wohllautes und der Bahn der Melodie einordnet (345, 341). — Neben dieser richtigen Auffassung fehlt es bei Carriere nicht an unbestimmt gehaltenen Andeutungen, als ob aller Musik eine aussermusikalische Gestalt entspreche, deren Ergänzung der Phantasie des Hörers überlassen bleibt (318-319, 330).

In der Auseinandersetzung mit Hanslick sucht Carriere die Kraft seines Prinzips zu bewähren. Hanslicks formalistische Schwächen erkennt er im Ganzen richtig und bekämpft sie mit Erfolg (322 ff.). Er betont, dass es gar keine Form als solche giebt, die für sich allein als ihr eigener Inhalt bestünde: Die Form ist vielmehr überall Inhaltsbestimmung; der Inhalt tritt in ihr und durch sie aus dem Nichts der Bestimmungslosigkeit in das wesenhafte und wirkliche Sein. Die Form ist das selbstgesetzte Maſs innerer Bildungskraft; die musikalische Schönheit beruht darauf, dass der Geist seinen musikalischen Inhalt ganz und voll in der Tonform offenbart (325).

Zu weit geht Carriere aber, wenn er im Gegensatz zu Hanslicks tönend bewegten Formen behauptet, nicht nur, dass die Musik gefühlsmässigen Gehalt in sich schliesse, sondern dass sie gerade bestimmte Gefühle und Stimmungen darstelle: in allen hoffenden, sehnenden, liebenden Stimmungen liege ein Allgemeines und zugleich sie voneinander Unterscheidendes, das man empfunden haben müsse, wenn man es kennen soll, das aber in jeder Liebe, in jeder Hoffnung oder Wehmut der Entsagung widerklinge, auf welche verschiedenartigen Gegenstände oder Vorstellungen diese Gefühle sich auch beziehen mögen (333). Dies Allgemeine, das Gruppen von Gefühlen miteinander vereint und voneinander trennt, sei es, was die Musik ausdrücke und uns miterleben lasse.

Diese Auffassung Carrieres spricht dem musikalischen Gefühlsausdruck zu viel Bestimmtheit zu. Denn auch jenes Allgemeine, das Carriere meint, drückt die Musik nur so allgemein aus, dass eine bestimmte Beziehung selbst auf bestimmte Gefühlsgruppen nur in den weitesten Grenzen möglich ist. Ob reine Instrumentalmusik lustigen oder traurigen Charakter trägt, heftigen oder sanften, das unterliegt keinem Zweifel. Ob sie aber Liebe oder Hoffnung, Wehmut oder Reue, Hass oder Eifersucht, Zorn oder Rachgier ausdrückt, das ist ihr mit Bestimmtheit nicht zu entnehmen, gleichviel wie diese Gefühle im Einzelnen geartet sein mögen.

Die Musik tritt, wie wir uns wiederholentlich klar gemacht haben, zu allen Stimmungen und Gefühlen in innere Beziehung und kann ihren Ausdruck unterstützen, wenn ihm anderweitig Bestimmtheit gesichert ist. Sie schmiegt sich sogar den zartesten, individuellsten Nüancen des Gefühls an: sie spricht die Liebe des Helden anders aus, als die des anmutigen Mädchens, die Eifersucht Othellos anders als die Masettos. Trotzdem giebt sie mit eigenen Mitteln allein das Gefühl, die Stimmung, den Affekt nicht in seiner ganzen Bestimmtheit wieder, sondern lässt einen unausgedrückten Rest stehen, der der Ergänzung durch andere Mittel bedarf, vorausgesetzt, dass es um Ausdruck eines bestimmten Affektes überhaupt zu thun ist. Das Allgemeine, das der musikalische Ausdruck in sich schliesst, ist nicht zugleich in dem Sinne ein Unterscheidendes, wie Carriere meint. Der musikalische Ausdruck ist vielmehr in einer nur ihm eigentümlichen Weise zugleich von der grössten Allgemeinheit und grössten Bestimmtheit: von der grössten Allgemeinheit, da er nicht einmal bestimmte Gefühle und Gefühlsgruppen voneinander trennt, von der grössten Bestimmtheit, da er doch jede Nüance und Regung des anderweitig charakterisierten Gefühls widerspiegelt.

Auch von dem tiefgewurzelten Vorurteil, dass jede musikalische Komposition dem Verlauf einer Gemütsbewegung entspreche, macht sich Carriere nicht frei (334, 365—366). Wir haben diesen Punkt schon bei Hand, Schilling, Siebeck und Vischer erörtert. Jeder Sonaten- und Symphoniesatz zeigt uns, dass die musikalischen Formen mitsamt dem in ihnen sich kundgebenden Inhalt nicht aufgefasst werden können als Abbilder realer seelischer Vorgänge, sondern freigestaltete Schöpfungen des musikalischen Geistes sind, die zwar zu realen Gefühlsprozessen in eine gewisse Analogie treten, keineswegs aber deren Verlauf im Ganzen und Einzelnen nachahmen.

Carriere weiss, dass es nicht Aufgabe der Musik noch irgend einer anderen Kunst ist, unmittelbar Gefühle zu erregen (331), dass nicht das Gefühl, sondern die Phantasie Musik

schöpferisch hervorbringt (314, 316 u. a.), dass der künstlerische Gesang also nicht als Naturlaut, als Schrei des Schmerzes oder der Freude, sondern als phantasiegebornes Idealbild der Seelenstimmung und Gefühlsbewegung aufgefasst werden muss (420). Da Carriere sich aber nicht klar ist über das Wesen des ästhetischen Scheins und der rein musikalischen Anschauung, da er reale Gefühle und ästhetische Scheingefühle nicht voneinander trennt, so vermag er seinen idealistischen Standpunkt nicht konsequent zu wahren. Das reale Gefühl bemächtigt sich bei ihm schliesslich doch des Inhaltes und der Wirkung der Musik, so dass am Ende Alles kunterbunt durcheinandergeworfen erscheint und seine Ausführungen einen unbestimmten, schwankenden Charakter annehmen.

Trotzdem Carriere selbst die Phantasie als das schaffende Organ bezeichnet und das unmittelbare Hervorrufen von Gefühlen aus dem ästhetischen Akt hinausweist, gilt ihm doch als Zweck der künstlerischen Thätigkeit das Uebertragen und Erwecken von Gemütszuständen (314, 315, 316); er lässt die Musik als „Tonempfindung" unmittelbar das Gefühl erregen und mittels dessen erst die Anschauung (317). Die Musik drücke aus, wie uns in bestimmten Seelenzuständen „zu Mut ist" und übertrage das Gefühl unmittelbar auf den Hörer (330, 331). Das Gefühl durchbebe die Nerven des Sängers und Spielers und mache durch die Schwingungen der Luft auch die Nerven des Hörers nachzittern (316), so dass wir ahnen, was den Vortragenden froh oder traurig gemacht habe (330, 417).

Durch dies Hereinziehen realer Elemente und durch das Ausserachtlassen der musikalischen Anschauung wird Carriere verhindert, Auffassung und Wirkung der Vokalmusik richtig zu verstehen und abzugrenzen. Er lässt das Wort auf den „Kopf", die Musik auf das „Herz" wirken (420, 435), anstatt einzusehen, dass Dichtkunst und Musik sich gleicherweise unmittelbar nur an die Anschauung wenden, an die auffassende und nachschaffende Phantasie; dass ferner der Phantasieschein der Poesie und das Klangbild (der Ohrenschein) der Musik sich

vereinen zum ästhetischen Schein des poetisch-musikalischen Kunstwerks, das wiederum nur in der Anschauung gegeben ist, und für das die Wirkung auf Gemüt und reales Fühlen, wie für alles Schöne, ausserästhetisch bleibt.

Während Carriere in diesen Punkten hinter Hanslick zurückgeht, teilt er, ohne das selbst zu wissen, dessen formalistische Auffassung, indem er durch die Musik den Rhythmus der Seelenzustände wiedergeben lässt, die „spezifische Bewegung der Liebe, des Hasses, der Hoffnung, der Sehnsucht", die „allgemeine Form des Auf- und Abwogens der Gefühle" (7, 335—336). Dabei unterscheidet sich Carriere überdies noch zu seinen Ungunsten von Hanslick, da er das Verstehen der in der Tonbewegung ausgedrückten Gefühle abhängig macht von der Erinnerung an ähnliche Seelenzustände, die wir selbst schon erlebten (333). So kommt es, dass Carrieres idealistisch sein sollende Musikästhetik sich schliesslich vom wahren Idealismus ebenso weit entfernt, wie die des so herb von ihm getadelten Hanslick. Im Ganzen wird Carriere von Hanslick ebenso sehr durch Schärfe und Klarheit des Denkens übertroffen, wie durch Kenntnis des gesamten musikalischen Gebietes.

Eine Entstellung der Musik liegt schliesslich noch in Carrieres Behauptung, der musikalische Ausdruck verhalte sich zum Besonderen und seiner Darstellung wie die Buchstabenformel einer Gleichung zu deren Ausführung durch benannte und unbenannte Zahlen: An die Stelle der einzelnen Buchstaben können mannigfache Zahlenwerte treten, aber ihr Verhältnis bleibt dasselbe, das Gesetz ihrer Beziehung, ihr Ineinanderwirken und das Resultat desselben ist in der Formel allgemeingültig und verständlich ausgedrückt. So spreche auch die Musik nur die „Buchstabenformel für das Gemütsleben" aus und müsse es dem Hörer überlassen, nach eigener Weise die bestimmten Zahlen dafür zu setzen (8, 321).

Dieser unglückliche, hinkende Vergleich[39]) erhält einen Schein von Berechtigung durch die auf beiden Seiten vorhandene Möglichkeit der Beziehung auf viele Einzelfälle. Mathematische

Formel und Musik drücken beide ein vielen Einzelfällen Gemeinsames aus. Dies Gemeinsame ist aber grundverschieden: das eine Mal durch sonderndes Denken, das andere Mal durch künstlerische Intuition gewonnen. Die mathematische Formel bietet ein abstraktes Gerippe, der musikalische Ausdruck konkretes, sinnfälliges, volles Leben. Die mathematische Formel erhält Sinn und Bedeutung nur durch die Beziehung auf die Einzelfälle, aus denen sie abstrahiert ist, der volle Sinn und Wert der Musik dagegen liegt in dem, was sie unmittelbar giebt, und zwar als ganz bestimmte musikalische Ziffer, nicht als Formel oder Schema. Die Musik gestattet zwar eine verschiedene Ausdeutung und Beziehung, bedarf dessen aber keineswegs. Wer sie durch weitere Bestimmtheiten ergänzt, fügt Subjektives hinzu, während die mathematische Formel ohne Beziehung und Anwendung auf einzelne konkrete Fälle bedeutungslos bleibt. Aussprechen kann diesen Vergleich überhaupt nur jemand, der die ausserästhetische Association und Zuthat vermengt mit dem Erfassen des konkreten musikalischen Gehaltes und in Folge dessen übersieht, dass es gar nichts Verschiedeneres geben kann als die Musik und mathematische Formel.

Aehnlich wie Zeising bringt Carriere die Instrumentalmusik in Parallele mit der Baukunst (402—403), die Vokalmusik mit der Plastik (418), die Instrumentalvokalmusik mit der Malerei (425), wobei es selbstverständlich nicht ohne Zwang und Gewalt abgeht. An diese Parallelisierung knüpft Carriere die verstiegene Folgerung, dass der Gesang den Mikrokosmos, die Persönlichkeit des Geistes in ihrer Individualität zur Erscheinung bringe, die Instrumentalmusik dagegen die allgemeinen Mächte und Gesetze des Makrokosmos (418).

Mit der musikalischen Praxis scheint Carriere nur wenig vertraut gewesen zu sein; sonst könnte er nicht wohl behaupten, dass man Triolen nur selten anwende, sondern lieber einzelne Töne um die Hälfte verlängere (368), dass die Dissonanz und ihre Auflösung mehr der romantischen als der klassischen Kunstrichtung angehöre (389), dass ferner die Fuge sich eigne zur

Darstellung religiöser Wahrheiten und deren dialektischen Entwicklung (394). Von der Bedeutung der harmonischen Modulation hat Carriere eine nur äusserliche Auffassung (363), er kennt auch nicht die untrennbare Einheit von Melodie, Harmonie und Rhythmus im musikalischen Gedanken. Die Harmonie weist er der Kombinationskraft der selbstbewussten Ueberlegung zu, während die Melodie mehr unwillkürlich in der Seele auftauche, die rhythmische Gestalt aber dem ordnenden Sinn entspringe (395—396, 335).

Im Ganzen darf Carrieres Stellung in der modernen Musikästhetik dahin bestimmt werden, dass sein Verdienst mehr in der Thatsache seiner idealistischen Ueberzeugung liegt, als in der Fähigkeit, diese Ueberzeugung zu vertreten.

d) Lotze.

Lotze's musikästhetische Anschauungen entnehmen wir seiner „Geschichte der Aesthetik in Deutschland" 1868, und der kurzen Uebersicht „Grundzüge der Aesthetik", die im Jahre 1884 nach seinem Diktatheft veröffentlicht wurden. Lotze's frühere kleinere Arbeiten „Ueber den Begriff der Schönheit", 1845, und „Ueber Bedingungen der Kunstschönheit" 1847, fügen in unserem Gebiete nichts Wesentliches mehr bei.[40])

In der „Geschichte der Aesthetik" widmet Lotze der Musik etwa 40 Seiten; ausserdem geht er in dem Kapitel vom Angenehmen der Empfindung auf das Wesen von Konsonanz und Dissonanz ein (265—288). Er führt aus, dass die Töne uns als Glieder einer aufsteigenden Reihe erscheinen. Die physische Ursache der Skala, nämlich die Abhängigkeit der zunehmenden Tonhöhe von der wachsenden Zahl der Schallwellen, ist aber ganz anders geartet als die Natur ihrer Wirkung: Steigerung überhaupt liegt allerdings sowohl in der zunehmenden Höhe der gehörten Töne als in der wachsenden Anzahl der Schallwellen, aber von dieser Vermehrung der Schallwellen enthält die Höhenzunahme der gehörten Töne keine Andeutung; sie setzt an die

Stelle derselben vielmehr etwas ganz Eigentümliches, eine Steigerung, die wir als Zunahme einer qualitativen Intensität oder als Zunahme der Lebendigkeit bezeichnen könnten. Denn die wachsende Höhe des Tones ist nicht zunehmende Kraft eines qualitativ Gleichbleibenden, sondern sie ist Uebergang in eine andere Qualität, aber in eine solche, wodurch sie sich qualitativ von anderen unterscheidet, zugleich ein bestimmbares Mehr oder Minder als diese ist. Dazu kommt noch ein Anderes. Der höhere Ton wird im Verhältnis seiner zunehmenden Höhe und abgesehen von seiner Stärke dünner, schärfer oder spitziger, der tiefere breiter und stumpfer empfunden, Ausdrücke, welche deswegen, weil sie von Raumverhältnissen entlehnt sind, nicht aufhören, eine von aller Vergleichung unabhängige, Jedem bekannte Thatsache des Empfindens zu bezeichnen. Vielleicht hängt diese Eigenheit von der kürzeren Dauer der einzelnen Welle ab, durch die für die höheren Töne die grössere Häufigkeit ihrer Wiederkehr in gleicher Zeit ermöglicht wird; gleichviel, nachdem einmal die hörbare Skala so vor unserem Bewusstsein steht, versinnlicht sie uns ein vielgegliedertes Reich möglicher Thätigkeitsformen. Abgesehen von seiner Stärke hat jeder Ton um seiner qualitativen Natur willen einen messbaren Wert grösserer oder geringerer Lebendigkeit; aber nach zwei Richtungen hin verzehrt sich diese Thätigkeit selbst; sie wird unmöglich und der Ton verschwindet aus dem Reiche des Hörbaren, wenn seine Lebendigkeit, seine Höhe, sich beständig steigert, denn damit verdünnt sich gleichsam zu Nichts der Körper, von dem dies Leben ausgehen sollte; er verschwindet ebenso, wenn die Breite und Masse des Hörbaren in den tiefsten Stufen der Skala die Beweglichkeit erdrückt. So gleichen die höchsten Töne einer Bewegung von immer zunehmender Geschwindigkeit und immer abnehmender Grösse des Bewegten, die tiefsten der stets verlangsamten Bewegung einer zugleich maßlos anwachsenden Masse (272, 273).

Es sind das allerdings nur Gleichnisse, die das, was im wirklichen Eindrucke liegt, willkürlich und nicht erschöpfend um-

schreiben. Allein wenn die ganze Eigentümlichkeit des sinnlichen Eindruckes sich durch Begriffe wiedergeben liesse, so verlöre er eben das, wodurch er mehr ist, als die blosse Wiederholung des Gedankeninhaltes, den er ja nicht blos wiederholen, sondern eben versinnlichen soll .... Nicht darin besteht der ästhetische Wert von Klang und Farbe, dass man aus ihrer sinnlichen Eigentümlichkeit abstrakte Momente der Idee herausschälen kann, sondern darin eben, dass der Gedanke hier diese Schale angenommen hat; darin, dass Beziehungen, die man sonst nur denken kann, jetzt vor unserem Ohr klingen, vor unserem Auge glänzen. Der sinnliche Eindruck wiederholt also nicht blos den denkbaren Inhalt jener Momente der Idee, sondern giebt diesen, die an sich nur unaufgelöste Aufgaben und Rätsel für das Denken sind, erst jene anschauliche Bestätigung ihrer Wahrheit, welche für jedes Rätsel in seiner Lösung liegt .... Begreiflich ist daher, dass diese der Sinnlichkeit ganz eigentümliche Art, wie sich in ihr die Erscheinung der Idee ausnimmt, nicht wieder durch Begriffe ausgemessen werden kann, ... weil der Gedankengehalt in dieser seiner unauflöslichen Verbindung mit dem Eigenen der sinnlichen Erscheinung nicht mehr sich selbst in seiner abstrakten Reinheit, sondern nur einem konkreten Symbol seiner selbst gleicht (273, 274).

Lotze weist ferner darauf hin, dass die Vorgänge, die unser Gefühl sinnlicher Lust und Unlust verursachen, ausserhalb des Bewusstseins bleiben können, während innerhalb desselben nur die Wahrnehmung unseres Wohls und Wehes als Schlussglied einer verborgenen Kette von Ereignissen auftritt: Es ist gar nicht nötig, dass das Gefühl selbst von einer Einsicht in die Gründe seiner Entstehung begleitet sei. Dafür, dass wir jetzt Rot, dann Grün sehen, muss die Theorie der Empfindung den Grund in der Verschiedenheit der Lichtwellen suchen, die nacheinander auf uns einwirken; die Empfindung selbst aber braucht ausser der Röte des Roten und der Grüne des Grünen nicht auch noch ein Bild der Aetheroscillationen zu enthalten, auf denen beide beruhen. Ein Gefühl des Wohlgefallens kann sich daher recht

wohl an einfache Verhältnisse der Schwingungszahlen zweier Töne knüpfen, obwohl diese Verhältnisse gar nicht Gegenstand der (bewussten) Wahrnehmung sind; aber allerdings kann es sich an diese Verhältnisse nicht knüpfen, sofern sie zwischen zwei ~~Tönen blos~~ bestehen, sondern nur, sofern die Töne, die in ihnen stehen, eben um deswillen eine (in gewissem Sinne) schädliche oder nützliche Aenderung unseres Zustandes hervorbringen (275, 276).

Von hier aus wirft Lotze die Frage auf, ob zwei dissonierende Töne in den Gehörnerven zwei unverträgliche Nervenprozesse hervorbringen und so einen Störungszustand des Nerven erzeugen, der als Reiz auf die Seele wirkend von dieser als Unlust wahrgenommen wird — oder ob die Eindrücke im Nerven ohne Schaden neben einander verlaufen, so dass nur die beiden gehörten Töne, die Empfindungen also, nachdem sie im Bewusstsein entstanden sind, von der vorstellenden Thätigkeit der Seele nicht zugleich ohne Widerstreit festgehalten werden .... sodass die Zumutung, es dennoch zu thun, Unlust erzeugt als Zeichen einer Gewalt, die der Seele, nicht einer solchen, die dem Nerven angethan wird (277).

Dabei ist, sagt Lotze, zu überlegen, dass nicht eine Dissonanz nur ebenso oder nur mehr oder minder dissoniert, als eine andere; jede vielmehr und ebenso jede Konsonanz ein seiner qualitativen Färbung nach eigentümliches Gefühl der Lust oder Unlust erweckt. Der charakteristische Unterschied von Dur und Moll in unserer Empfindung ist auf kein blosses Mehr oder Weniger einer und derselben Eigenschaft zurückführbar, welches blossen Gradunterschieden eines im Nerven vorgehenden schädlichen oder nützlichen Vorganges entspräche. Es ist dasselbe wie mit den Tönen überhaupt. Dass wir steigende Wellenfrequenz als steigende Höhe empfinden müssten, folgt aus dem Begriff dieser Frequenz nicht: dass wir grössere oder geringere Intensität der Schwebungen oder verschiedenen Formenreichtum störungsloser Nervenprozesse in der Form dieser charakteristisch verschiedenen Konsonanzen und Dissonanzen wahrnehmen müssten,

folgt aus ihren Begriffen ebenso wenig. Zur Erklärung der musikalischen Erscheinungen reicht daher die Kenntnis dessen nicht hin, was im Nerven geschieht; man müsste ferner wissen, wie das Geschehende auf die Seele wirken kann und in welcher Weise es von ihr aufgenommen wird. Hier endet aber die Ergiebigkeit der physiologischen Forschung ebenso, wie sie bei der Frage endet, warum wir Aetherwellen als Licht und ihre verschiedene Frequenz als Farben empfinden (280).

Jedenfalls müsste der schädliche, und im Falle der Konsonanz der günstige Effekt im Nerven als ein positiver neuer Reiz angesehen werden, der Lust oder Unlust durch seine Einwirkung auf die Seele ebenso hervorruft, wie der einfache Nervenprozess die Empfindung. Aber es ist sehr unwahrscheinlich, dass jener physische Effekt im Nerven als ein fertig gemachter neuer Reiz auf die Seele wirke, so dass die zusammensetzenden Vorgänge, deren Resultante er ist, hier nicht mehr gesondert in Betracht kämen. Viel wahrscheinlicher ist, dass die im Nerven entstehende materielle Störung nur allgemeine Symptome der Ermüdung, Anstrengung und erhöhter Reizbarkeit hervorbringt, dass dagegen die spezifisch ästhetischen Gefühle des Wohlgefallens, welche sich an verschiedene Konsonanzen und Dissonanzen verschieden knüpfen, erst aus den Gegenwirkungen der Empfindungen entspringen, nachdem diese im Bewusstsein entstanden sind, oder indem sie in ihm entstehen. Somit wird das zweite Glied der oben gestellten Doppelfrage bejaht: die ästhetischen Gefühle sind Zeichen einer Gewalt oder Gunst, die nicht dem Nerven, sondern der Seele widerfährt — die Musik ist also nicht Nervenkitzel, sondern Genuss für ein musikalisches Denken; die körperlichen Vorgänge haben nur für die Entstehung unserer Empfindungen zu sorgen; die ästhetische Beurteilung dieser, nachdem sie im Bewusstsein da sind, erfolgt nach Massgabe dessen, was sie als Zustände des Bewusstseins sind, und nach Gesetzen, welche die geistige Thätigkeit des Vorstellens beherrschen (281, 282).

Man würde die Musik aber aus einem Nervenkitzel zum Seelenkitzel machen, fährt Lotze fort, wenn man die ästhetische

Wirkung der musikalischen Akkorde auf nichts weiter zurückführte, als auf die Fügsamkeit oder Widerspenstigkeit, welche sie gegen die Bedürfnisse der Oekonomie unseres Vorstellens zeigen. Oder ist es an sich etwas durchaus Vornehmeres, wenn Vorstellungen einander hemmen und begünstigen, und etwas an sich Gemeineres, wenn Aehnliches zwischen Nervenprozessen geschieht? Gewiss nicht; sondern wenn unser ästhetisches Interesse etwas Würdigeres sein soll, als das, was hier unter dem Namen des Kitzels getadelt wird, so muss sich finden, dass jene Tonverhältnisse nicht (allein deshalb) gefallen, weil sie unserer Seele bequem sind.

Als blosse Zahlenverhältnisse sind alle Verhältnisse der Töne gleich ehrlich; als Verhältnisse auf uns einwirkender Reize werden sie schädlich oder nützlich, erklären aber dadurch nur unser subjektives Wohlbefinden; einen objektiven eigenen Wert, den ein ästhetisches Urteil anzuerkennen hätte, können sie nur haben, weil sie kenntlich und deutlich solche Formen des Daseins, Bestehens und Geschehens abbilden, welche ein unbedingt Wertvolles, sagen wir: ein höchstes Gut, irgendwie als notwendige Vorbedingungen seiner Verwirklichung voraussetzt; mit anderen Worten: sofern sie Beispiele allgemeiner Verhältnisformen sind, die als notwendige (logische) Momente einer alles beherrschenden Idee, oder als Gegensätze zu solchen, unbedingt anzuerkennen oder zu verwerfen sind.[41])

Befriedigend kann daher nur die Vereinigung beider Standpunkte erscheinen: ästhetisch wirken Konsonanzen und Dissonanzen nicht bloss, weil sie solche Momente der Idee enthalten, und auch nicht bloss, weil sie unserer geistigen Organisation bequem sind, sondern deswegen, weil sie eben den einsehbaren Wert jener idealen Verhältnisse uns zu einem unmittelbaren Gefühl eines charakteristischen Wohl oder Wehe (im ästhetischen Sinn) verdichtet erlebbar machen. Denn nicht der Inhalt des Gedankens, dass zwei Töne streitlos nebeneinander in ihrer Eigentümlichkeit ablaufen, ist schon Konsonanz, sondern nur die unbeschreibliche, aber wohlbekannte Art, wie sich dieser

Ablauf für den Hörenden ausnimmt, darf so heissen; nicht die Thatsache des Streites zweier Kräfte ist Dissonanz, sondern nur die Art, wie diese Thatsache von dem Hörenden empfunden wird, in dem sie vorgeht. Und niemals würden wir, hätten wir nie konsonierende oder dissonierende Töne gehört, aus dem blossen Begriff jener Verhältnisse erraten, wie uns wohl zu Mut sein würde, wenn eines von ihnen sich zwischen Thätigkeiten oder Zuständen unseres eigenen Selbst verwirklichte (286, 287).

Lotze erkennt ferner, dass die Helmholtz'sche Ableitung der Konsonanz aus dem blossen Fehlen störender Schwebungen nicht ausreicht. Denn: Das Wohlgefallen an Konsonanzen ist eine zu ausgezeichnete und zu positive Erscheinung, um zulänglich aus der blossen Abwesenheit solcher Störungen erklärt zu werden. Darauf weisen schon Helmholtz' eigene Beobachtungen hin, nach denen der wirklich einfache Ton musikalisch leer und nichtssagend klingt, einen gut verwertbaren Eindruck dagegen nur derjenige macht, der wie die Töne der meisten Instrumente von einer Anzahl mitklingender Obertöne begleitet ist. Die Wohlgefälligkeit der Konsonanz beruht daher wirklich nicht bloss auf dem Mangel der Störung, sondern auf der vorhandenen Vielheit der mannigfaltigen unterscheidbaren Eindrücke, die ohne Störung neben einander wahrgenommen werden (279). Andererseits ist auch die Dissonanz dadurch noch nicht ästhetisch gerechtfertigt, dass sie uns nur den Dienst leistet, durch Kontrast das Wohlgefällige der Konsonanz hervorzuheben. Man will keineswegs bloss diesen Nutzeffekt der Dissonanz einernten, so dass sie selbst, wenn er auf andere Weise sich erreichen liesse, wegbleiben könnte, sondern sie soll selbst Bestandteil des dargestellten musikalischen Inhaltes sein (476).

In diesen Erörterungen über Konsonanz und Dissonanz dürfte das Wertvollste, aber auch einzig Wertvolle liegen, was Lotze zur Musik zu bemerken hat. Weniger Geschick und Bedeutung zeigt er in seinen anderweitigen Ausführungen, vor allem in der Auseinandersetzung mit Hanslick. Er erkennt zwar, dass Hanslick den inneren Zusammenhang von Musik und Gefühl

ertötet, vermag dem Irrtum aber in keiner Weise zu begegnen. Schon im Jahre 1847, also sieben Jahre vor Hanslick, äusserte sich Lotze in seiner Schrift „Ueber Bedingungen der Kunstschönheit" dahin, dass keine Kunst wie die Musik geeignet sei, in dem „blossen Spiele der Formen" alle wesentlichen Seiten der Schönheit auszudrücken. Auch in seinen späteren Arbeiten zeigt sich Lotze mit Hanslick völlig einverstanden darin, dass die Musik nur die Form, nur das Dynamische der Ereignisse in Tönen nachahme, den bestimmten Inhalt des Nachzuahmenden aber weglasse. Sie könne nur Tonfiguren überliefern, durch welche zunächst nur die Daseinsform irgend eines Wirklichen gemalt werde; sie halte sich also ganz im Allgemeinen. Daher lasse sich dieselbe Melodie auf entgegengesetzte Gemütszustände anwenden, zugleich auf Lust und Verzweiflung, auf Liebe oder Zorn (487, Grdzge. § 32, 33).

Anstatt Hanslick zu widerlegen, teilt Lotze also gerade dessen fundamentale Irrtümer. Wie Carriere geht er aber auch, ohne das selbst zu wissen, in zwei wichtigen Punkten noch hinter die bekämpfte formalistische Theorie zurück. Zunächst dadurch, dass er ein äusserliches, zufälliges „Erinnern" setzt, wo eine instinktive, unbewusste, für jeden Hörer notwendige innere Beziehung gegeben ist. Lotze glaubt, die Musik vermöge den Zuhörer nur je nach der zufälligen Richtung seines Gedankenganges bald an dieses, bald an jenes konkrete Gefühl zu erinnern (Grdzge. § 33); sie rufe durch die rhythmische und dynamische Uebereinstimmung zunächst lediglich die „Erinnerung" an die ähnlich verlaufenden Gefühle hervor (480, 481), die „Erinnerung" der unzähligen Güter, die in dem gleichen Rhythmus des Geschehens, und nur in ihm, denkbar sind" (487).

Ausserdem fällt Lotze in den verhängnisvollen Fehler zurück, die reale Gefühlswirkung wieder in den ästhetischen Akt einzuführen. Er glaubt, die Hauptaufgabe der Musik bestehe darin, Gefühle zu erregen (480, 481). Anfänglich hat es zwar den Anschein, als ob Lotze die durch die Musik zu erregenden Gefühle wenigstens als ästhetische Scheingefühle auf-

gefasst wissen möchte (482, 483). Die Aufgabe der Musik wäre zwar auch damit falsch bezeichnet, da die Musik so wenig wie irgend eine andere Kunst ihre Wirksamkeit mit dem Erregen von Scheingefühlen erschöpft. Schliesslich entpuppt sich die Gefühlswirkung der Musik bei Lotze aber als das „tiefe Glück", das im Baue der Welt liege, und von welchem die Lust jedes einzelnen empirischen Gefühls nur ein besonderer Widerschein sei (486), als das „allgemeine Glück", das aller einzelnen Lust zu Grunde liege (487). Damit ist unter Ueberspringung des geistigen Erfassens das reale Gefühl in allgemeiner und scheinbar verklärter Gestalt wieder zum ästhetischen Prinzip erhoben und Hanslick in einer seiner wichtigsten Errungenschaften missverstanden.

Lotzes unfreiwilliger Formalismus hat ein ihm selbst nicht bewusstes peinliches Schwanken seiner musikästhetischen Erörterungen zur Folge. Seine bessere Einsicht lässt Lotze das Wesen der Musik schliesslich doch darin sehen, dass sie uns in das Innere anders gearteter Geschöpfe versetze, dass sie das innere Leben und Weben der schaffenden Welt, der natura naturans, der alles durchdringenden Weltseele schildere (Grdzge. § 35). Lotze glaubt diese idealistische Wendung mit seinen formalistischen Voraussetzungen vereinen zu können, indem er in der Musik die Weltseele sich spiegeln lässt als Kraft, die zwar fähig ist, besondere Gestalten aus sich zu erzeugen, aber sie noch nicht aus sich erzeugt hat (Grdzge. § 32). Der Widerspruch, in den Lotze sich verwickelt, ist dadurch aber nicht behoben — im Gegenteil! Denn die Weltseele — ob sie ihren Inhalt verwirklicht hat oder als unverwirklichten noch in sich trägt — enthält alles Besondere und Einzelne doch immer der Potenz nach in sich. Die Idee kann in der Musik daher nur dann ihren Ausdruck finden, wenn die Musik deren unendlichen Gehalt abspiegelt, nicht nur die Dynamik und äusseren Formen in denen er sich realisiert. Wir können gewiss mit Lotze in Anlehnung an Schopenhauer sagen, dass die Musik zwar nicht die konkreten Gattungstypen und Ereignisformen der geschaf-

fenen Welt, der natura naturata, darstellt, aber umsomehr befähigt ist, das innere Leben und Weben der schaffenden Welt, der natura naturans, der Alles durchdringenden Weltseele, zu schildern — sie vermag das aber nur, da ihr Wesen eben nicht in der von Hanslick und Lotze angegebenen Weise formalistisch geartet ist.

Einen seltsamen Hintergrund erhält diese ganze Auffassung noch dadurch, dass Lotze in unbegreiflicher Verblendung im ästhetischen Objekt selbst, also auch im musikalischen Kunstwerk, einen Lustzustand annimmt, den das schöne Objekt „von der glücklichen Bildung seiner Formen" empfange und von dem die im ästhetisch Geniessenden erweckte Lust nur ein Widerschein sein soll (Grdzge. § 16).

Der Versuch, die Musik in Parallele zu stellen mit dem Weltganzen, hat die andere Sonderbarkeit zur Folge, dass Lotze die Tonarten und ihre gegenseitigen Beziehungen als Gegenbilder der allgemeinen Gattungsbegriffe auffasst (490), die Melodie als Gegenbild des „individuellen, von einem spezifischen Plane geleiteten Lebens" (492). Ganz erhellt die Undurchführbarkeit dieser Parallele daraus, dass sie den Takt den Naturgesetzen gleichstellt und ihn seines Amtes walten lassen muss „ohne Rücksicht" auf die Verschiedenheit des musikalischen Inhaltes, der sich innerhalb dieser Schranken entfalte (489, Grdzge. § 26).

Vom Wesen der Melodie hat Lotze keine richtige Vorstellung, vor allem kennt er nicht das organische, untrennbare Ineinander von Melodie und Harmonie. Er glaubt, dass jede Melodie sich von der anderen nur durch die „Figur der Bewegung", nicht aber durch die „Akkordtöne" unterscheide (469); im Gegensatz dazu lässt er im Choral und anderen Formen der religiösen Musik den melodischen Fortschritt „von selbst aus der Folge der harmonischen Akkorde nebenher" entstehen (492) — schiesst also beide Male gleich weit übers Ziel hinaus. Das künstlerische Wesen der Melodie sieht Lotze darin, dass der melodische Fortgang in gewissen Augenblicken mit Sicherheit ge-

wisse feststehende Stufen der Tonreihe treffe, „die untereinander in wohlbekannten und von unserer Erinnerung stets hinzugedachten harmonischen Verhältnissen stehen“ (468). Er charakterisiert damit aber nur das Wesen banaler Melodien, bei denen man allerdings „in gewissen Augenblicken mit Sicherheit“ weiss, welche „Stufe der Tonreihe“ sie treffen und welchen harmonischen Gedanken sie wählen werden. Auch aus dem festen Halt, den die Konsonanzen innerhalb der musikalischen Bewegung bieten, lässt sich der künstlerische Reiz der Melodie nicht ableiten (469, 477). Da Lotze selbst betont, dass das Eigentümliche jeder schönen Melodie in dem liegt, wodurch sie sich von anderen unterscheidet, nicht in dem, was sie mit ihnen gemeinsam besitzt (469), so könnte immer nur die besondere Art und Weise ausschlaggebend sein, wie die festen Stützpunkte der Konsonanzen erreicht werden. Aber auch diese Einschränkung genügt nicht, da ja auch die Konsonanzen in der Melodie nicht etwa gegebene, vorgezeichnete, mit Sicherheit feststehende Punkte sind, sondern ebenso sehr der freien Wahl, der „Willkür“ des schaffenden Künstlers anheimfallen wie die Dissonanzen. Ebensowenig treffen Lotzes übrige Versuche, die Melodie zu charakterisieren, das Richtige (Grdzge. § 27, 31). Die drei Forderungen, die er in den „Bedingungen der Kunstschönheit“ aufstellt (35—38), halten sich so im Allgemeinen, dass sie auf jede Art der künstlerischen Produktion angewandt werden können, also über die Melodie im Besonderen nichts aussagen. Lotze geht in der Schematisierung und völligen Verkennung der Melodie so weit, dass er von ihr die Symmetrie der Arabeske verlangt. Die Melodie müsse zu ihrem „Grundton“ zurückkehren, und zwar so, dass der Rückweg von dem weitesten Ablenkungspunkte dem Hinweg zu diesem an äusserlicher Ausdehnung das Gleichgewicht halte, und dass die Formen des Hinwegs umgekehrt (!) wiederholt werden (Grdzge. § 30).

Militärmusik nennt Lotze erhaben, Tanzmusik langweilig; in der religiösen Musik glaubt er ein Zurücktreten des Taktes zu bemerken. Den Gesamteinfluss der Musik hält er durchaus

nicht für einen guten; er erblickt in ihm die Gefahr einer entnervenden Wirkung (Grdzge. § 35), einer schädlichen Erschlaffung aller Kräfte, die das thätige Leben auf angebbare Zwecke und stetige Arbeit richten soll (502). Lotze ist offenbar selbst nie dazu gelangt, Musik so zu hören und aufzufassen, wie sie gehört und aufgefasst werden muss. Er hat zwar gewiss darin Recht, dass man aus einer musikalischen Aufführung keine Sentenzen und begrifflich fassbaren Resultate hoher Lebensweisheit mit nach Hause nehmen kann (503). Dies Loos teilt die Musik aber mit vielem anderen Schönen, das darum doch nicht niedriger zu bewerten ist als das der Dichtkunst — und zwar deshalb nicht, weil auch in der Dichtkunst alles Begriffliche nur Mittel ist zum Zwecke des Ausser- und Ueberbegrifflichen.

Erwähnung verdient, dass Lotze Richard Wagner gegenüber eine ruhige, einsichtige Haltung wahrt. Wenn wir Lotzes musikalische Erörterungen in ihrer Gesamtheit überblicken, so müssen wir sagen, dass er sich als ein Musikästhetiker von Bedeutung nur in seinen Bemerkungen über Konsonanz und Dissonanz erweist. Alles Uebrige setzt sich aus widerspruchsvollen Elementen zusammen, die zum Teil von Anderen übernommen und nicht organisch mit einander verschmolzen sind. Man könnte Lotze daher seinen Platz auch unter den Eklektikern der Musikästhetik anweisen.

e) Kirchmann.

J. H. von Kirchmann war von Haus aus Jurist; nach seiner disziplinarischen Amtsentsetzung lebte er in Berlin als Schriftsteller und Abgeordneter. Seine „Aesthetik auf realistischer Grundlage", 1868, ist ein wertvolles Werk. Wie so manche andere Aesthetik zeigt sie sich aber leider gerade der Musik gegenüber nicht von ihrer stärksten Seite.

Kirchmann deutet das Schöne als das „idealisierte, sinnlich angenehme Bild eines seelenvollen Realen" (I, 72). In der „Bildlichkeit" oder, richtiger gesagt, „Abbildlichkeit" erblickt er

die wesentliche Bedingung alles Schönen (I, 209, 241). Anstatt sich nun durch die Anwendung seines Fundamentalsatzes auf die Musik eines Besseren belehren zu lassen und einzusehen, dass seine allgemeine Bestimmung nicht durchführbar sei, hält er an der Notwendigkeit des realen Vorbildes fest und gebraucht so zu sagen Gewalt, indem er als das abzubildende Reale der Musik den Menschen und die seelenvolle Natur bezeichnet (I, 210). Dem Abbilden des Naturschönen durch die Musik muss er selbst zwar alsbald wieder enge Grenzen ziehen. Er räumt ein, dass das Naturschöne weniger an hörbare als an sichtbare Elemente gebunden sei (I, 211), dass die Musik zwar das Gewitter, den Sturm, das tobende Meer, die aufgehende Sonne, das Getöse der Schlacht in gewissem Sinne zu malen vermöge, aber doch nur in unsicherer, schwankender Weise, ja dass es gemeiniglich eitle Spielerei oder subjektive Täuschung des Komponisten sei, wenn er glaube, in seiner Musik eine Naturscene abgebildet zu haben (I, 220). Schliesslich bezeichnet Kirchmann sogar in einseitiger Uebertreibung und offenkundigem Widerspruch mit seinem eigenen Prinzip die Tonmalerei überhaupt als unberechtigt. Er will weder das Rollen des Donners, noch den Schlag der Wachtel als Elemente der „musikalischen Nachahmung" gelten lassen; er beschränkt das Gebiet der Tonmalerei auf die komische Wirkung und gesteht Beethovens Pastoralsymphonie Berechtigung zu, nur insofern sie bestimmte Gefühle, nicht insofern sie äussere Vorgänge darstelle (II, 246, 247).

Damit hat Kirchmann die eine Hälfte seines Prinzips, soweit es auf die Musik Anwendung findet, selbst wieder aufgehoben; es bleibt nur noch die andere Hälfte des abzubildenden Realen: der Mensch. Diese Seite seiner Theorie sucht Kirchmann dadurch plausibel zu machen, dass er behauptet, es sei vorzugsweise der seelenvolle, der von Gefühlen erfüllte Mensch, welcher für die Musik den Gegenstand, das Reale, abgebe. Dabei denkt Kirchmann nicht sowohl an das gesamte menschliche Aeussere, sondern an die hörbaren und sichtbaren Zeichen, welche in Sprache und Bewegung mit der Aeusserung

der Gefühle verbunden sind. Für den Tonkünstler seien die realen Elemente des Affekts das Skelett oder die noch unverbundenen Glieder, die seine Phantasie erfasse und idealisierend zu einem Schönen gestalte (I, 283). Somit biete die Musik in diesem Sinne das Bild eines von Gefühlen erfüllten Menschen (I, 211, 218, 285). Für den Komponisten ergiebt sich daraus die Notwendigkeit, nicht weniger als der Bildhauer und Maler sein natürliches Vorbild zu studieren, denn nur aus ihm könne er die Wahrheit des Ausdrucks schöpfen (I, 245).

Es tritt uns hier jene naturalistisch einseitige Auffassung wieder entgegen, die auf Kant und die französischen Theoretiker des 18. Jahrhunderts zurückgeht. Während Hand, Schilling, Vischer, Carriere, Siebeck und — wie wir später sehen werden — E. von Hartmann in der Musik nur den inneren Verlauf der Gefühle wiedergegeben und abgebildet glauben, wendet Kirchmann die Theorie der Nachahmung wieder in vollem Umfang an, indem er die Musik sogar die Aeusserung der Gefühle und Affekte idealisierend fortbilden lässt.

Um diese Theorie zu stützen, sieht Kirchmann sich genötigt, sämtliche Ausdruckselemente der Musik als im realen Leben vorgebildet zu bezeichnen. Dem festen musikalischen Ton weiss er zwar nur dadurch ein Vorbild zu verschaffen, dass er von der Aeusserungsweise des „seelenvollen" Menschen absieht und zu den Flötentönen der Nachtigall seine Zuflucht nimmt (I, 212). Dagegen glaubt er das reale Vorbild für Takt, Tempo, Rhythmus in den natürlichen Bewegungen des Menschen je nach seinen Affekten und Stimmungen zu finden (I, 282), den Wechsel von Höhe und Tiefe führt er wie Kant auf den sprachlichen Ausdruck der verschiedenen Affekte zurück (I, 212), die Mehrstimmigkeit gar auf den „Naturgesang" insbesondere der nördlichen Völker (I, 283). Aus diesen und ähnlichen Elementen lässt Kirchmann durch einen dreifachen Idealisierungsprozess die gesamte Musik entstehen (I, 282, 283).

Alle diese Voraussetzungen erweisen sich als unhaltbar. Selbst wenn wir zugeben, dass die Verschiedenheiten des Tempos

in der verschiedenen Schnelligkeit des Gehens, Laufens, Springens und den je nach den Affekten wechselnden Ausdrucksbewegungen ihr Vorbild haben könnten, so bleibt doch die Ableitung von Takt und Rhythmus aus den natürlichen Bewegungen, in denen die realen Gefühle und Affekte ihren Ausdruck finden, unmöglich um deswillen, weil diesen Ausdrucksbewegungen gerade das in diesem Fall wichtigste Merkmal fehlt: die Taktmässigkeit und Rhythmik. Diese Elemente sind dem natürlichen Gefühlsausdruck nicht von Haus aus eigen, sind nicht in ihm verborgen, sodass sie aus ihm heraus entwickelt werden könnten, sondern treten erst im künstlerischen Ausdruck als ein Fremdes, anderen Gesetzen Entsprungenes an ihn heran. Auch der Hinweis auf Marsch und Tanz ist nicht stichhaltig. Die Gehbewegung des Menschen duldet zwar, dass sie im Sinne eines zweiteiligen Taktes aufgefasst wird. Es fehlt aber auch ihr das für den Takt wichtigste Element, wodurch er erst Takt wird: die Betonung des ersten Taktteils, d. h. die Zusammenfassung zweier Glieder der gleichmässigen Reihe zu einem Takt-Ganzen. Zu dieser taktmässigen Auffassung mag zwar das rhythmische Gefühl unter Anderem durch die Gehbewegung angeregt worden sein, doch tritt diese Auffassung als ein selbständiges Element an das natürliche Gehen heran, sodass man mit Recht sagen kann, nicht das rhythmische Gefühl entnehme die taktmässige Betonung und Zusammenfassung dem Gehen, sondern das Gehen dem rhythmischen Gefühl. Das taktmässige Marschieren ist kein naives Gehen mehr, sondern ein bewusstes Betonen des ersten Taktteils, setzt also eine gewisse Entwickelung des rhythmischen Sinnes schon voraus. Dass dem so ist, kann man beim Einexerzieren von Rekruten in der Kaserne beobachten. Die Taktmässigkeit muss dem Gehen unter Umständen anerzogen, ja sogar manchmal aufgezwungen werden.

Noch weniger als das Gehen ist der Tanz das natürliche Vorbild, dem die Musik Takt und Rhythmus entnehmen könnte. Der Tanz kann aus den Bedürfnissen des realen Gefühlsausdrucks allein überhaupt nicht mehr erklärt werden, sondern ist

selbst schon Rhythmisierung desselben. Seine rhythmische Bestimmtheit leitet der Tanz aber aus derselben Quelle her wie die Musik auch, d. h. die Musik entnimmt dem Tanz wie dem Marsch nur das, was sie selbst, oder vielmehr eines ihrer wichtigsten Elemente, die rhythmische Phantasie, zuvor entwickelt und verschenkt hatte, und dessen Ausbildung sich im Gebiete der Musik auch dann hätte vollziehen müssen, wenn es weder ein taktmässiges Marschieren noch Tanzen gäbe. Will man für Takt und Rhythmus ein natürliches Vorbild finden, so muss man hinter den Tanz zurückgehen. Man mag aber soweit zurückgehen, wie man will, Kirchmanns Theorie von der Nachahmung eines Realen wird dadurch doch nie Unterstützung finden, denn die Rhythmen eines Bach, Beethoven und Wagner können gegenüber dem in der Natur Vorgezeichneten nicht mehr als Idealisierung eines gegebenen Realen gelten im gleichen Sinne wie die bildende Kunst den menschlichen Körper idealisiert, sondern müssen als schöpferische Neubildung verstanden werden, wobei nur der erste, primitive Anstoss von aussen erfolgen konnte.[42])

Noch mehr gilt das von der Ausbildung des Tonmaterials, der Tonleitern, Tonarten, Accorde, Konsonanzen und Dissonanzen. Selbst wenn der einzelne musikalische Ton etwa im Gesang der Nachtigall sein Vorbild hätte, so ist damit noch lange nicht die mehrstimmige Harmonie gegeben. Ganz unstatthaft ist die Berufung auf den gleichzeitigen „Naturgesang" mehrerer (I, 212, 283). Soweit der Naturgesang das „reine Abbild tönender Gefühlsausbrüche" ist, d. h. ein gleichzeitiges Schreien und Brüllen, enthält er keine musikalischen Bestandteile, und soweit er musikalische Bestandteile enthält, muss er aufhören, ein solches Abbild zu sein. Der mehrstimmige Gesang ist nur zu verstehen als Erfindung des schöpferisch musikalischen Geistes, er hat kein natürliches Vorbild, so wenig wie die übrigen musikalischen Ausdruckselemente. Darum ist auch Kirchmanns Behauptung unrichtig, dass ein steter unmittelbarer Einfluss des Realen auf die Aus- und Weiterbildung der musikalischen Aus-

drucksmittel vorhanden und mit Leichtigkeit nachzuweisen sei (I, 212). Die idealisierende Weiterbildung des sprachlichen Ausdrucks erreicht in der Rezitation des Schauspielers und Deklamators ihre letzte Höhe. Niemals hätten die schmerzlichen Gefühle zur Bildung der Dissonanzen, die heiteren zur Bildung der Konsonanzen geführt, niemals hätte die Fortbildung der den verschiedenen Stimmungen entsprechenden Bewegungen den Rhythmus, oder gar der natürliche Ausdruck der „schmelzenden und der zur That treibenden Gefühle" die Klangfarben des Orchesters zur Folge gehabt (I, 213), wenn nicht die schöpferische Tonphantasie und als deren Bestandteil die rhythmische Phantasie sich ins Mittel gelegt hätten, um aus eigener Kraft und nach eigenen Gesetzen zu schaffen, was das Gefühl an und für sich nicht hervorzubringen im Stande gewesen wäre.[43])

Kirchmann trägt kein Bedenken, auch die Form der Musik auf das Vorbild des singenden und rhythmisch sich bewegenden Menschen zu gründen, also die Musik in allen wesentlichen Punkten den bildenden Künsten und dem Tanz gleichzustellen (I, 213); er erblickt in den Werken Mozarts und Beethovens ganz dieselbe Idealisierung eines gegebenen Realen wie in denen Rafaels und Michelangelos. Dabei giebt er zwar zu, dass die Musik nur die Elemente des Tons, der hörbaren Bewegung und des Rhythmus bei ihrer bildlichen Darstellung zur Verfügung habe (I, 210), dass also ihr Gebiet hinsichtlich der Abbildungsfähigkeit nicht so umfassend sei, wie das der Malerei (I, 220). Diese Einschränkung genügt aber bei weitem nicht, das Verhältnis beider Künste richtig zu charakterisieren. Die Centauren und Satyrn der Plastik, die Gespenster, Hexen, Untiere der Malerei sind zwar als solche in der Wirklichkeit auch nicht vorhanden, ebensowenig die schwebenden und fliegenden menschlichen Gestalten, wohl aber die Elemente, die bei ihrer Erschaffung der Phantasie zu Grunde gelegen haben. Auch die kunstvollen Pas und stilisierten Geberden der Tanzkunst kommen in der Wirklichkeit nicht vor, aber die Tanzkunst idealisiert doch immer ein gegebenes Reales, die menschliche Bewegung. Der Musik dagegen

ist überhaupt kein reales Vorbild gegeben noch ein Naturschönes, das sie idealisierend weiter- und umbilden könnte. Sie muss vielmehr — wie wir schon wiederholt ausgeführt haben — mit ihrem Ausdruck zugleich ihre Ausdruckselemente erschaffen. Sie besitzt zwar gewiss die Fähigkeit, auch die tonlose Bewegung und die tonlose Kraftäusserung eines Realen auf ihre Weise wiederzugeben (I, 209); sie vermag der poetischen Schilderung einer Wanderung ebenso gut zu folgen wie der eines Gefühlsprozesses. Der Komponist hat ein Recht, das eine Instrumentalstück „Sommernacht", das andere „Wintersturm", das dritte „Walkürenritt" zu nennen. Aber nicht, weil die Musik die Vorgänge und Persönlichkeiten nach Art der Malerei abbildet, sondern weil sie durch das Medium der fühlenden Seele den Stoff, auch den unter- und aussermenschlichen, seinem gefühlsmässigen Gehalte nach erfasst, der zwar eine gewisse äussere, dynamische Analogie voraussetzt, aber der Ergänzung durch anderweitige Elemente in den allermeisten Fällen bedarf, wenn die äussere Beziehung des musikalischen Bildes auf das reale Vorbild überhaupt zu Stande kommen soll. Haydn hat den Aufgang der Sonne und des Mondes in seiner „Schöpfung" unübertrefflich schön „gemalt". Die innere Beziehung seiner Musik zu den dargestellten tonlosen Vorgängen ist zweifellos. Aber diese innere Beziehung genügt nicht, um auch die äussere zu einer zwingenden zu machen. Aus den Tönen allein ist die malende Absicht nicht in ihrem ganzen Umfang zu entnehmen, es bedarf dazu des ergänzenden Wortes.

Wie Kirchmann den musikalischen Ausdruck verkennt, so auch dessen Erfassen und Verstehen durch den Hörer. Er führt das Verständnis des Musikalisch-Schönen darauf zurück, dass der Hörer die Verknüpfung der Gefühle mit den sinnlichen Ausdruckselementen an sich und Anderen kenne; also nur, weil wir aus Erfahrung wissen, wie sich im Leben der Zorn, die Liebe, die Hoffnung bethätigen, sollen wir die Abbildung dieser Gefühle in der Musik verstehen können (I, 218, 243, 244). — Dabei lässt Kirchmann gerade den wichtigsten

Punkt ausser Acht, indem er das Erfassen des künstlerischen Gehaltes vermengt mit dem Erkennen des ausgedrückten Gefühls und Affektes. Die Darstellung von Gefühlen und Affekten ist wohl Mittel zur Offenbarung des Schönen, aber nicht diese Offenbarung selbst. Nicht das genügt, dass Liebe, Zorn, Hoffnung überhaupt ausgedrückt werden; ästhetisch ausschlaggebend ist vielmehr die Art des Ausdrucks, d. h. der in der Darstellung des Gefühls versinnlichte künstlerische Gehalt, und gerade den verstehen wir nicht mehr vermittelst der Erfahrung. Die Erfahrung lehrt uns zwar, dass diese Gestalt den Ausdruck des Zorns trägt, jene den der Liebe. Diese Erkenntnis ist nur möglich, weil wir den Ausdruck und die Aeusserungsweise solcher Affekte an Anderen und an uns selbst kennen gelernt haben. Damit haben wir aber noch nicht den ästhetischen Gehalt erfasst, den der Künstler in der Darstellung der seelischen Regungen niedergelegt hat. Dazu bedarf es einer anderen, jenseits und über aller Erfahrung stehenden Fähigkeit: des rezeptiven künstlerischen Sinnes. Den ästhetischen Gehalt der Madonna della Sedia versteht zwar nur, wer den Ausdruck der Mutterliebe aus Erfahrung kennt, aber nicht jeder, der diesen Ausdruck kennt, erfasst darum auch den künstlerischen Gehalt des Bildes.

Gilt das von der bildenden Kunst und Poesie, so gilt es noch mehr von der Musik. Die Erfahrung klärt uns zwar darüber auf, was vom realen Gefühlsausdruck an Accentuation, Tempo, ungefährer Bestimmung der Tonstärke u. s. w. in die Musik eingegangen ist, und ermöglicht dadurch die äussere Beziehung bestimmter Musik auf bestimmte seelische Zustände, sodass zum Beispiel der musikalische Ausdruck der Heftigkeit auch vom Unmusikalischen nicht verwechselt werden kann mit dem der Sanftmut. Nur die Erfahrung sagt uns, dass Telramund zornig ist, Tannhäuser verzweifelt und dass die Musik dem folgt. Gerade die Erfahrung aber sagt uns nicht mehr, welchen Schönheits-Gehalt Wagner im musikalischen Ausdruck dieser Affekte niedergelegt hat; das sagt uns wiederum nur der rezeptive ästhetische Sinn, der allein des Künstlers eigenste

Zuthat versteht und würdigt. Ohne die Vermittlung der inneren und äusseren Erfahrung gäbe es zwar keine Beziehung der Musik zum aussermusikalischen Seelenleben. In einer gewissen Weise kann es aber ohne die Erfahrung musikalische Schönheit und deren Verständnis geben, nicht nur weil das Erfassen alles Schönen letzten Endes jenseits der Erfahrung liegt, sondern weil der musikalische Ausdruck im Besonderen sich weit entfernt und unabhängig ist von den erfahrbaren Verhältnissen des realen Lebens.

Dadurch, dass Kirchmann die Musik in allen Stücken den bildenden Künsten gleichstellt, ergeben sich ihm noch andere Einseitigkeiten und Schiefheiten der Auffassung. So will er es nicht wahr haben, dass die Musik in ihrer Wirkung dunkler sei als andere Künste (I, 284, 285). Wir haben auch diesen Punkt schon öfter berührt. Wir können zunächst nicht zugeben, dass die Gefühle an und für sich nicht sollten dunkler heissen müssen als die Sinneswahrnehmungen. Noch weniger aber können wir vollends den Gefühlsausdruck der Musik dem der Dichtkunst und bildenden Kunst an Unzweideutigkeit und Bestimmtheit an die Seite stellen. Die Dichtkunst nennt das Gefühl mit Namen und legt seine ganze innere und äussere Entwicklung klar; Malerei und Plastik bilden die körperliche Aeusserung des Gefühls dem ganzen Umfang nach ab, also das Gefühl, so weit es in Mienen und Geberden zu Tage tritt. Von Alledem kann die Musik nichts geben. Sie kann mit eigenen Mitteln allein nicht einmal die alltäglichsten Gefühle unzweideutig bezeichnen, wenn schon sie zu allen in innere Beziehung tritt. Sie muss also schon aus diesem Grunde dunkler heissen als Dichtkunst und bildende Kunst. Dazu kommt noch, dass die Musik weder den Intellekt beschäftigt wie die Poesie, noch die Anschauung im eigentlichen, räumlichen Sinn wie die bildenden Künste. Die Poesie giebt immer noch etwas zu denken, die bildende Kunst immer noch etwas zu schauen, auch für den, der den eigentlich ästhetischen Gehalt nicht erfasst oder ignoriert. Die Musik dagegen bietet dem Bewusstsein nichts als das

Klangbild, das zum blossen Sinnenreiz herabsinkt, sobald es nicht auf seinen idealen Gehalt bezogen wird. Letzten Endes ist aller ästhetische Gehalt gleich dunkel und gleich erhellt. Der Weg aber, der zu diesem letzten Ziele führt, ist ein verschiedener und liegt bei der Musik gewiss weniger offen als bei anderen Künsten. Dieser Mangel der Musik ist, wie wir hier noch einmal hervorheben wollen, zugleich ihre Stärke. Denn was der Musik an bestimmtem Bewusstseinsinhalt fehlt, das ersetzt sie durch ein um so nachhaltigeres Erschliessen jener Tiefen des seelischen Lebens, die dem wachen Bewusstsein verborgen bleiben, und daher denjenigen Künsten nicht im gleichen Maſse erreichbar sind, die auch der räumlichen Anschauung und dem verstandesmässigen Intellekt Nahrung geben. Daher müssen wir im Gegensatz zu Kirchmann mit Vischer sagen, dass die Musik zwar dunkler ist als andere Künste, aber inniger; ferner abliegend von der Klarheit des Begriffes und der räumlichen Anschauung, aber weiter hinabreichend in die unbewussten Tiefen des Seelenlebens.

Da Kirchmann das nicht zugeben will, so muss er behaupten, dass das, was die Musik nicht ausdrücke, nur äusserliche Elemente des Gefühls seien, und dass sie die einzelnen Gefühle so bestimmt bezeichne, dass das feine musikalische Ohr mit Sicherheit deren Wechsel heraushöre. Nun ist zwar gewiss das, was die Musik am Gefühl unausgedrückt lässt, weniger wichtig als das, was sie ausdrückt. Darum liegt in Kirchmanns Auffassung aber doch eine tendenziöse Entstellung, da er den unausgedrückten Rest als für die Bestimmtheit des Gefühls belanglos erachtet, während in Wirklichkeit das Gegenteil der Fall ist. Wohin Kirchmanns Art des Hörens führt, davon giebt er selbst ein Beispiel, indem er in der Ouverture zur „Zauberflöte" mit Bestimmtheit „die Gefühle der Erhabenheit sowie die der Liebe und Fröhlichkeit einfacher Naturkinder und ihre Erhebung in das Sittliche" erkennen will (I, 214, 215, 216).

Nach Allem, was wir bisher von Kirchmann kennen gelernt haben, könnte es scheinen, als ob ihm Einsicht in das wahre

Wesen der Musik überhaupt versagt gewesen sei. Man würde ihm aber Unrecht thun, wenn man nicht auch die andere Seite seiner Auffassung in Betracht ziehen wollte. Nimmt man das, was wir als irrig erkannten, weg, so bleibt bei ihm als wertvoller Rest eine in gewisser Hinsicht sogar überraschend klare und richtige Erkenntnis des Musikalisch-Schönen. Sobald die „Bildlichkeit", die Kirchmann als wesentliche Bedingung alles Schönen erklärt, nicht mehr gedeutet wird als „Abbildlichkeit", sondern im Sinne der „Scheinhaftigkeit" oder des „ästhetischen Scheins", so ist das Wesen der Sache getroffen mit der Einsicht, dass die Musik ganz in der gleichen Weise sinnliche Scheinhaftigkeit besitzt, wie alle anderen Künste. Dieser Gesichtspunkt liegt in Kirchmanns Theorie, konnte von ihm selbst aber nicht festgehalten werden, da ihm die Bildlichkeit immer wieder zur Abbildlichkeit wird. Erst von dem jetzt gewonnenen Standpunkt aus erhalten Kirchmanns Ausführungen ihre wahre Bedeutung und ergeben im Ganzen den folgenden Sinn: Die Elemente des Schönen sind in den bildenden Künsten sichtbarer Art, erst Musik und Dichtkunst verwerten Elemente, denen die Wahrnehmbarkeit durchs Auge fehlt. Da die Musik aber zu den Künsten gehört und ein Schönes wie die anderen darstellt, da ferner der Genuss des Schönen auf dem Erfassen des idealen Gehaltes ruht, der nur an den ästhetischen Schein, nicht an die Sache selbst gebunden ist, so lässt sich im Voraus annehmen, dass auch in der Musik die Scheinhaftigkeit als die wesentliche Bedingung alles Schönen nicht fehlen werde (I, 209). Das reale Gefühl als ein Unsinnliches kann nie unmittelbar dargestellt werden. Wie es in der Wirklichkeit sich immer mit einer sinnlichen Hülle umkleiden muss, die den bildenden Künsten erst den Stoff bietet, durch dessen Verbildlichung sie das Gefühl selbst darstellen, so muss auch für die in der Musik dargestellten Gefühle notwendig eine solche sinnliche Hülle bestehen, welche die Unterlage für das Schöne dieser Kunst bietet und damit ihren Werken dieselbe Idealität und Scheinhaftigkeit ermöglicht, wie sie den Werken der bildenden Kunst eigen ist

(I, 210). Es ist eine blosse Phrase, dass die Musik die Gefühle der Seele unmittelbar darbiete. Wie jede andere Kunst stellt sie sie vielmehr nur mittelbar dar, d. h. insofern und so weit sie eingegangen sind in den ästhetischen Schein, in das Klangbild. Idealer Gehalt und Sinnenschein durchdringen sich in der Musik ganz in der gleichen Weise wie in den anderen Künsten. Nur die sinnliche Gegenständlichkeit des Klangbildes macht es möglich, dass es ein Seelisches in sich trägt und durch sein Aeusseres darauf hinweist (I, 211, 217, 218).

Kirchmann erwirbt sich ein Verdienst, indem er in dieser Weise Hegel und seiner Schule gegenüber die Gegenständlichkeit der Musik hervorhebt. Wie aber Hegel und seine Schule zu weit gehen, indem sie der Musik jegliche Objektivität absprechen und den Unterschied zwischen anschauendem Subjekt und angeschautem Objekt verwischen, so geht Kirchmann in seinem Bestreben, die Musik den bildenden Künsten gleichzustellen, nach der anderen Seite zu weit, indem er das Fehlen der Anschaulichkeit im engeren, räumlichen Sinn nicht mehr in Anschlag bringt und damit die relative Subjektivität der Musik gegenüber der relativen Objektivität der bildenden Künste ausser Acht lässt.

Mit Recht betont Kirchmann dagegen, dass nur ein falscher Standpunkt der Musik Unbestimmtheit vorwerfen könne: Die Musik kann zwar nicht wie die Malerei eine in anschaulichen Gestalten und Bewegungen liegende Handlung darstellen, ihre Bilder haben nicht diejenige Bestimmtheit, welche den sichtbaren Elementen des Realen innewohnt. Es ist aber ganz verkehrt, von der Musik zu verlangen, dass sie mit ihren tönenden Elementen zunächst die sichtbaren Elemente und erst durch deren Vermittlung die Gefühle darstellen solle. Wird von der Musik nicht mehr verlangt, als was ihre Elemente gestatten, so besitzt sie dieselbe ästhetische Bestimmtheit wie jede andere Kunst. Dass der Gefühlsgehalt mit Worten nicht erschöpfend bezeichnet werden kann, beweist nichts gegen diese Auffassung, denn das Gefühl kann als solches volle Bestimmtheit besitzen, ohne dass es ganz in Worte und Begriffe zu fassen wäre. Ueber Un-

bestimmtheit und Unverständlichkeit der Musik klagen gemeiniglich nur Solche, denen ein feines, musikalisch gebildetes Ohr fehlt, sodass mehr ein Mangel des Hörers als des Kunstwerks vorliegt (I, 214, 215, 216).

Kirchmann kennt auch die wichtige Rolle, die dem sinnlich Angenehmen in der Musik zufällt. Er weist auf den sinnlichen Reiz hin, der schon in der Rhythmik und Dynamik liegt, und auf die starke Beimischung realer Gefühle, die in der Wirkung keiner anderen Kunst in dem Maſse gefunden wird und für die grosse Verbreitung der Musik von Bedeutung ist. Die Mehrzahl der Hörer fühlt sich ja schon befriedigt durch den schönen Klang, wenn ihnen auch der geistige Gehalt des Gehörten und sein innerer Zusammenhang dunkel bleibt (I, 328). Das sinnliche Element tritt zurück beim Arrangement einer Orchesterkomposition für Klavier oder beim blossen Lesen der Partitur. Im letzteren Fall tritt an die Stelle des realen klanglichen Reizes dessen Vorstellung. Nur grosse musikalische Begabung und sorgfältige Schulung machen aber ein solches Vorstellen möglich (I, 333).

Ganz schief fasst Kirchmann die Bedeutung der Vokalmusik. Er hat von dem Zusammenwirken zweier Künste sonderbare Anschauungen. Er glaubt eine volle und wahre Verbindung zu einem einigen Werke nur dann gewährleistet, wenn keine der beiden Künste von ihren Mitteln der anderen etwas opfere (II, 244). Es weiss nichts davon, dass ein Zusammenwirken von Künsten überhaupt nur auf Grund gegenseitiger Konzessionen möglich ist, dass also nur aus dem beiderseitigen Nachgeben ein Höheres, Drittes entstehen kann. Kirchmann glaubt den dichterischen Ausdruck schon durch die Rücksicht auf Metrum und Reim behindert (II, 239), anstatt einzusehen, dass das, was ihm als hemmende Fessel erscheint, für den Begabten gerade zu einer Quelle des Reichtums und schönster Entfaltung wird. Kirchmann giebt zwar zu, dass Musik und Poesie recht wohl dieselbe Stimmung, dasselbe Grundgefühl einer Situation schildern können; allein jede der beiden Künste biete diese Schilderung in Bildern,

welche mit einander in keiner Uebereinstimmung stehen. Deshalb sollen diese Bilder als solche nicht zusammentreffen können, sich nicht verschmelzen, vielmehr nur parallel neben einander hergehen, und darum sei nicht einmal das in Musik gesetzte Lied ein einiges Kunstwerk (II, 245).

Dagegen ist etwa das Folgende zu sagen: ob zwei Künste sich organisch zu vereinigen vermögen oder nicht, das zu entscheiden ist Sache des praktischen künstlerischen Urteils, nicht der theoretischen Aesthetik. Dass Musik und Dichtung organisch zusammenwirken, ist eine unbestreitbare Thatsache der künstlerischen Erfahrung. Der Aesthetik bleibt demgegenüber nur die eine Aufgabe, klar zu legen, auf welchen Voraussetzungen dies Hand-in-Hand-Gehen beruht. Unternimmt es die Aesthetik aber, das Zusammenwirken selbst anzuzweifeln, also das künstlerische Urteil meistern und eines Besseren belehren zu wollen, so kann sie sich nur blamieren und setzt sich dem Hinweis aus, dass sie sich an das halten möge, was ihres Amtes ist. Wir gehen auf eine theoretische Widerlegung der Auffassung Kirchmanns garnicht ein, sie führt sich selbst ad absurdum durch Konsequenzen, die aller künstlerischen Erfahrung widersprechen. Um seine Theorie zu retten, also um das Zusammenwirken der Musik und Poesie als unzulänglich erscheinen zu lassen, muss Kirchmann das Ausdrucksvermögen der Musik nach Möglichkeit einzuschränken suchen. Es ist aber nicht richtig, dass, wie er behauptet, die neueren Komponisten Lieder von möglichst kurzem Inhalt und einfach sinnlichen Bildern gewählt haben (II, 245). Die tiefsinnigsten Kompositionen Schuberts und Loewes Balladen beweisen das Gegenteil. Auch das kann nicht zugegeben werden, dass die Musik dem Gedicht nur in seinen Gefühlen, nicht auch in seinen Bildern folgen könne (I, 246, 247). Kirchmann weist mit der äusserlich gehandhabten Tonmalerei zugleich die berechtigte und notwendige Charakteristik von der Hand. Nicht nur der Gefühlsgehalt der Dichtung, sondern auch ihr Anschauungsgehalt spiegelt sich in der kongenialen musikalischen Komposition; zwar nicht so, dass er ohne

das Wort erkannt werden könnte, aber doch in einem solchen Grade, dass sich in Verbindung mit dem Wort die Anschaulichkeit erhöht. In Loewes Balladen finden sich dafür viele Beispiele.

Ihre ganze Unzulänglichkeit erweist Kirchmanns Theorie der Oper gegenüber. Dem Drama liege eine Handlung zu Grunde, die Musik könne nur Stimmungsbilder geben. Das Drama verlange einen raschen Fortgang, die Musik ein Verweilen; diese Gegensätze seien so stark, dass von vornherein erwartet werden könne, ihre volle Lösung werde nicht gelingen (II, 241). Von alledem hat die Praxis das Gegenteil bewiesen. Kirchmanns Behauptungen mögen sich an jeder Art der Musik bewähren, nur nicht an der dramatischen, deren Wesen gerade darin liegt, dass sie sich nicht in Stimmungsbildern erschöpft, sondern dem raschen Fortgang einer Handlung folgt und ihn durch ihre Accente sogar noch schärfer hervortreten lässt. Wer das Zusammenwirken zweier Künste nur dann für befriedigend hält, wenn keine der beiden Konzessionen zu machen braucht, der kann allerdings das musikalische Drama nie verstehen. In Wahrheit sind Musik und Drama, wie wir schon bei Hanslick ausführten, geschaffen, sich gegenseitig zu ergänzen; sie streben nach dem gleichen Ziele und treffen sich in einem Punkt. Damit das möglich sei, muss aber die Musik auf die Entwicklung und den Aufbau nach rein musikalischen, d. h. instrumentalen Gesichtspunkten verzichten, die Dichtung auf gewisse Vorzüge und Eigentümlichkeiten des gesprochenen Dramas. Nur die theoretische Weisheit gelehrter Männer kann dagegen Widerspruch erheben, während das künstlerische Leben unaufhaltsam seines Weges geht. Auch dem Musikdrama gegenüber besteht die Aufgabe der Aesthetik darin, das durch die künstlerische Entwicklung als wahr Erwiesene hinzunehmen, d. h. zu prüfen, warum und aus welchen Gründen das Musikdrama möglich ist trotz der Verschiedenheiten der einzelnen Faktoren, nicht aber das künstlerische Urteil belehren zu wollen, dass es im Grunde überhaupt nicht möglich sei, und der hohe Genuss, den so

Viele aus ihm schöpfen, auf Selbsttäuschung beruhe. Ein solches Unterfangen ist aussichtslos und kann nur dazu dienen, das Ansehen der Philosophie des Schönen bei Künstlern und Laien herabzusetzen. Kirchmanns falsche Theorie hat noch zur Folge, dass er auch das Rezitativ und die Arie verkennt, dass er glaubt, im Gesangsensemble und Chor müsse die Poesie zu tiefer Erniedrigung herabsinken (II, 242, 243), dass er die Operngesangskunst, oder wie er selbst sagt, die Verbindung von Gesang und Plastik für ein Zwitterding erklärt (II, 251, 252), die Zwischenaktsmusik für eine bedenkliche Mischung der Darstellungsmittel (II, 248), das Melodram für quälend (II, 247, 248), und dass er schliesslich das den Worten der Bibel sich anschliessende Oratorium garnicht als Verbindung zweier Künste betrachtet (II, 244).

Kirchmanns aesthetisches Prinzip muss sich gerade in unserem engeren Gebiete von seiner schwächsten Seite zeigen. So kommt es, dass von Kirchmanns musikalischen Anschauungen nur wenig als berechtigt übrig bleibt. Trotzdem ist Kirchmann für die moderne Musikästhetik, abgesehen von aller mittelbaren Förderung auch unmittelbar nicht ohne Bedeutung geblieben, hat sich vielmehr durch Betonung der sinnlichen Scheinhaftigkeit des Musikalisch-Schönen verdient gemacht. Im Ganzen schafft sich seine gewichtige Persönlichkeit trotz aller Irrtümer auch in den musikalischen Erörterungen Geltung; seine Darstellung bleibt immer klar und berührt wohlthuend durch die schlichte, sachliche, von aller Phrase freie Haltung.

f) Karl Köstlin.

Karl Köstlin (1819—1894) war Professor an der Universität Tübingen. Als musikkundiger Gelehrter wurde er damit betraut, in Vischers Aesthetik das zu ergänzen, was der unmusikalische Vischer selbst nicht beherrschte. In Köstlins eigener Aesthetik, 1869, muss sich die Musik als Kunst mit knapper Behandlung begnügen, da der Verfasser trotz der 1019 Seiten

seines Werkes für die Lehre von den einzelnen Künsten keinen Raum mehr übrig behielt. Um so ausführlicher wird in behaglicher Breite das „Sichzuvernehmengeben der Natur oder die Welt des Tones“ behandelt. Köstlin kann sich nicht genug thun in erschöpfenden Aufzählungen. Wir erfahren von ihm, dass es unter Anderem folgende Arten von Mundgeräuschen und Mundtönen giebt: Hauchen, Blasen, Husten, Räuspern, Rülpsen, Schluchzen, Gurgeln, Brummen, Näseln, Murren, Knurren, Grunzen, Blöken, Keifen, Bellen, Plärren, Kläffen, Brüllen, Schreien, Kreischen, Aechzen, Seufzen, Wimmern, Winseln, Gackern, Quaken, Schnattern, Glucksen, Meckern, Zwitschern, Krächzen, Krähen, Krakelen, Zirpen, Flüstern, Lispeln, Piepen, Quieken, Miauen, Stammeln, Lallen, Stottern, Plappern, Girren, Grillen, Pfeifen, Knirschen, Schmatzen (533).

Aehnlich wie Lotze betrachtet Köstlin den Ton als das schlechthinige Gegenteil der nur die Oberfläche zeigenden Farbe, als Enthüllung eines hinter der Oberfläche sich regenden Innerlichen (572, 573). Er erkennt richtig, dass die Verhältnisse der Schwingungszahlen allein noch nicht erklären, warum wir den einen Ton als einen tiefen, den anderen als einen hohen empfinden. Warum, fragt er, stellt sich denn die Seele vor, ein Ton von 100 Schwingungen in der Sekunde sei „tiefer“ als der von 200? Wie sollte sie vom Zählen der Schwingungen einen andern Eindruck erhalten, als dass es dort langsamer, hier schneller zugehe? Wie sollte sie die Begriffe „langsam“ und „schnell“ mit den Begriffen „tief“ und „hoch“ vertauschen? (536).

Von hier aus geht Köstlin aber allzu rasch weiter zu der Folgerung, dass die Seele der Höhenunterschiede der Töne überhaupt nicht durch ein unbewusstes Erfassen der Schwingungsverhältnisse inne werden könne. Er hat dafür die naive Begründung, dass die Seele, wenn sie konsequenterweise nebenbei auch die stets wechselnden Billionen der Aetherschwingungen zählen müsste, um etwas zu sehen, wohl zu wenig Anderem in dieser Welt noch Zeit haben würde, und dass zudem die Tierseele, in welcher sicher auch das Brüllen des Löwen tiefer

widerklinge als das Zirpen des Heimchens, zu diesem Resultat schwerlich durch eine Rechnungsoperation gelangen dürfte (536).[44])

Bei Erörterung der Symbolik oder Ausdrucksfähigkeit des Tons nimmt Köstlin Hanslick gegenüber Stellung, ohne auf die eigentlichen Schwierigkeiten des Problems einzugehen. Er bietet wenig mehr als Beteuerungen, dass der Musik trotz Hanslick sowohl die „Welt" als das „Leben des Gemüts" in vollstem Maafs zugänglich sei (564—577).

Mit Mimik und Poesie zusammen bildet die Musik bei Köstlin die Gruppe der subjektiven, zeitlichen, redenden Künste (995). Wir müssen die Erledigung dieser und ähnlicher Fragen der allgemeinen Aesthetik überlassen, desgleichen die Erledigung jenes geschmacklosen, auf Schelling zurückgehenden Vergleiches, der die Baukunst eine „gefrorene Musik" nennt (1000, 1001). — Wenn Köstlin verlangt, dass in aller Kunst Musik sei (1007, 1008), so darf das selbstverständlich nur in übertragenem Sinn verstanden werden.

Wagners „Kunstwerk der Zukunft" brachte Köstlin zu Anfang wenig Vertrauen entgegen. Das Zusammenwirken von Poesie und Musik hält er nur dann für erspriesslich, wenn die Musik den „Ton" angiebt (1010, 1011). Wagner wolle die Musik zum antiken Standpunkt zurückbringen, er verzichte auf selbständige Entwicklung der musikalischen Kunstformen, nehme es aber trotzdem ernst mit der Musik und führe der Oper gehaltvolle Stoffe zu (Vischers Aesthetik, § 832). Später hat Köstlin Wagner besser kennen und würdigen gelernt. Seine im Jahr 1877 erschienene Schrift „Richard Wagners Tondrama: Der Ring des Nibelungen" nennt diesen Cyklus ein künstlerisches Werk, „wie die Opernbühne es noch nie gesehen, eine national-deutsche Geistesschöpfung" von „zwingender Kraft".

Köstlins Abhandlungen „Ueber den Schönheitsbegriff", 1878, und „Prolegomena zur Aesthetik", 1889, streifen unser engeres Gebiet nur gelegentlich. Die letztere enthält eine für Köstlins

Art ungewöhnlich scharfe Auseinandersetzung mit E. v. Hartmann, in dessen Geschichte der Aesthetik Köstlin sich nicht gerecht gewürdigt glaubt.

g) Schasler.

Max Schaslers musikästhetische Anschauungen entnehmen wir seinem Aufsatz „Ueber dramatische Musik und das Kunstwerk der Zukunft", der in den „Deutschen Zeit- und Streitfragen", 1883, erschien, ferner seiner dem Sammelwerk „Das Wissen der Gegenwart" angehörenden „Aesthetik", 1886, welch letztere in den auf die Musik entfallenden Abschnitten zum Teil einen wörtlichen Auszug jenes Aufsatzes bietet.[45]) Schasler wurde im Jahre 1819 in einer kleinen Kreisstadt Westpreussens geboren. Er war zuerst in Berlin, dann in Rudolstadt, Meiningen und Jena als Kunstschriftsteller thätig. Seine im Jahre 1895 erschienenen „Erinnerungsbilder aus dem Leben eines alten Burschenschafters" gewähren Einblick in ein an Enttäuschungen reiches Dasein, das sich in trostloser Resignation verliert. Als Schasler seine Aesthetik veröffentlichte, war er 67 Jahre alt.

Wie Lotze und Köstlin bezeichnet Schasler den Ton als das „In-die-Erscheinung-Treten der Innerlichkeit der Dinge" (I, 115); mit Hegel hält er die „reine Innerlichkeit, d. h. die Sphäre der subjektiven Seelenbewegungen" für den eigentlichen Inhalt und das ausschliessliche Objekt der Musik (II, 167). In seinem „System der Künste" spricht Schasler davon, dass der musikalische Ton als freies Darstellungsmittel von Ideen, die sich sowohl dem konkreten Anschauen wie dem begrifflichen Denken völlig entziehen, „zur höchsten, ja sublimsten Verwertung" gelangen könne. Schasler schwenkt aber trotzdem in einer bedenklichen Weise von Hegel und aller inhaltlichen Auffassung der Musik ab, indem er gerade den substanziellen Inhalt der Gefühle nicht in der Musik ausgedrückt findet, sondern nur deren „ganz allgemeine Form" (II, 173). Er glaubt, dass die Musik im Allgemeinen und Unbestimmten befangen bleibe,

in einem „halbdunkeln Dämmerungsgebiet allgemeiner Seelenstimmungen" (Dr. I, 43, 45); im Gegensatz dazu findet er in der Poesie konkrete Individualisierung und konkrete Bestimmtheit der Ideen. Nur das Wort sei im Stande, den rein musikalischen Ausdruck zu individueller Bestimmtheit zu umgrenzen (II, 175), ihm einen bestimmteren Inhalt zu verleihen (II, 177, 178, 188). Wie Vischer ist Schasler ferner der irrigen Meinung, aller musikalische Ausdruck beruhe auf rein arithmetischen Verhältnissen (Dr. I, 52), weshalb er einen Zwiespalt annimmt zwischen der „streng mathematischen Bestimmbarkeit aller musikalischen Formen" einerseits und der „Unbestimmtheit des Empfindungsinhalts" andererseits (II, 176). Von Hegel übernimmt Schasler den Irrtum, der Musik jegliche objektive Anschaulichkeit abzusprechen. Er deutet den Ton als „rein innerliche Bewegtheit" (I, 115), als „subjektiv ideale Bewegung" (II, 207), und leitet daraus für die Musik eine „wesentlich abstrakte Bedeutung" ab (II, 167). Gerade über diesen Punkt hätte er bei Kirchmann Aufklärung finden können.

Schaslers formalistische Voraussetzungen haben zur Folge, dass er die reine Instrumentalmusik ebenso sehr und noch mehr verkennt als Hegel und Vischer. Er findet in ihr nur formalästhetische Wirkungskraft (II, 174), nur die abstrakte Fähigkeit, durch rein formale Tonbewegung lediglich einen ästhetisch angenehmen Eindruck auf die Gehörnerven hervorzubringen, wobei von Empfindungen substanzieller Art überhaupt keine Rede sei (II, 168, 189). Schasler ist naiv genug zu behaupten, dass eine ganze Reihe von Arten und Formen der Musik, wie das Trio, das Quartett, Quintett u. s. w. von allen grossen Komponisten nur im Hinblick auf den formal-ästhetischen Genuss am reinen Spiel der Töne gehandhabt werde, dass ferner bei den Kanons, Fugen, ja sogar bei jeder Art von Variationen der Ausdruck irgend welchen substanziellen Empfindens gar nicht beabsichtigt sei (II, 174, 175). In aller instrumentalen Reproduktion, dem „Spielen", sieht Schasler nur eine von Seelenbewegungen unabhängige Thätigkeit der kombinierenden Phan-

tasie, die ausschliesslich auf das Wohlgefallen an der formalschönen Tonbewegung ausgehe (II, 175), wobei die organische Verbindung von Gefühlsinhalt und Gefühlsausdruck aufgehoben, und zu einer nur indirekten Beziehung veräusserlich sei (II, 188).

Im Gegensatz zum „Spielen" lässt Schasler das „Singen" gelten als unmittelbaren Ausdruck unwillkürlicher Seelenbewegung; der Vokalmusik gesteht er „substanzielle Ausdrucksfähigkeit" zu, verlangt aber zugleich, dass sie sich durch Einfachheit und Schlichtheit kennzeichne, während in der Instrumentalmusik als in der Sphäre der „kombinierenden Phantasie" der Formenreichtum ein unendlicher und schrankenloser sei (II, 174, 175). Schasler spricht ohne Bedenken die Behauptung aus, dass der polyphone Gesang, je reicher er sich musikalisch gestalte, umsomehr die Fähigkeit substanziellen Gefühlsausdruckes verliere (II, 194, 195; Dr. II, 39). Er hält das Duett an sich nicht nur für verständlicher, sondern auch für inhaltlich bedeutender als das Terzett; noch höher bewertet er die Arie. Er stellt sich auf den laienhaften Standpunkt des sogenannten gesunden Menschenverstandes, der es unnatürlich findet, dass mehrere Personen zugleich singen; er hält es für unmöglich, die verschiedenen Gefühle der im Ensemble Vereinigten zugleich zu perzipieren, glaubt vielmehr, dass sich diese Gefühle gegenseitig aufheben, anstatt sich zu einem organischen Ganzen zu verbinden (Dr. II, 42, 43). Dieser Theorie zufolge könnte auch die Malerei immer nur eine Gestalt darstellen, höchstens deren zwei oder drei, die aber bei Leibe in ihren Gefühlsäusserungen nicht voneinander abweichen dürfen, da es sonst der Perzeptionsfähigkeit gewisser Aesthetiker unmöglich wäre, sie zu einem künstlerischem Ganzen zu vereinen.

Auf diese Weise behält Schasler, nachdem er die Instrumentalmusik auf das Spiel mit schönen Formen reduziert hat, auch von der Vokalmusik nur ein winziges Restchen als berechtigt übrig. Denn als wahrhaft organische Verbindung von Ton und Wort gilt ihm nur das Lied, aber auch das Lied nur in seiner einfachsten, rein lyrischen Gestalt. Schasler hält die

Musik für unfähig, einem ideentieferen, mannigfaltigeren und vor Allem bestimmteren Inhalt mit ihren Ausdrucksmitteln gerecht zu werden. Die Forderung der Einfachheit hat für ihn also lediglich die Bedeutung einer Konzession, welche das Gedicht der Musik machen muss, einer Rücksichtnahme der Poesie auf die Schwäche der Begleiterin (II, 185). Doch damit nicht genug — schliesslich konstruiert Schasler auch im Liede noch einen Widerspruch, der darin liegen soll, dass die Verbindung von Melodie und Dichtung nicht auf einer Gleichwertigkeit der beiden Elemente beruhe, sondern dem Gedichte der Hauptinhalt zufalle, der Musik die Hauptwirkung (II, 185). Schasler sucht diese vermeintliche Inkongruenz durch Beispiele zu belegen, indem er sich auf den Standpunkt Hanslicks stellt. Wie Hanslick aus der Mehrdeutigkeit der Musik deren beliebige Deutbarkeit herleiten will, so Schasler den Mangel inneren Zusammenhanges mit der Dichtkunst. Die organische Einheit von Ton und Wort schiene ihm nur dann verbürgt, wenn es für einen poetischen Sinn auch nur einen musikalischen Ausdruck, also für jedes Lied nur eine einzige Melodie gäbe (II, 186).

Schasler vergisst, dass demzufolge auch die organische Einheit von Architektur und Plastik, Poesie und Schauspielkunst, ja von produktiver und reproduktiver Musik angezweifelt werden müsste. Ganz verschiedene Statuen können einem Gebäude zum befriedigenden krönenden Abschluss dienen oder die Nischen zieren; dieselbe Rolle kann von verschiedenen Schauspielern, dasselbe Musikstück von verschiedenen Kapellmeistern in verschiedener Auffassung gleichwertig interpretiert werden, ohne dass darum die organische Einheit der verbundenen Künste oder von Produktion und Reproduktion aufgehoben würde. Schasler mechanisiert das Verhältnis der Künste, er lässt den musikalischen Ausdruck durch den dichterischen gewissermassen kausal bedingt sein. Er übersieht, dass das poetische Kunstwerk nicht wie eine mathematische Formel, einen bestimmten, starren, scharf umgrenzten Sinn in sich schliesst, dem ein ebenso bestimmter und scharf umgrenzter musikalischer Ausdruck mit Notwendigkeit

entspräche, sondern dass auf beiden Seiten ein weiter Spielraum gegeben ist, eine unendliche Mannigfaltigkeit von Auffassungs- und Deutungsmöglichkeiten, indem immer wieder andere innere Beziehungen des gegenseitigen Gehaltes hervorgehoben werden. Wie ein musikalischer Gedanke verschiedene poetische Deutung erfahren kann, so ein poetischer Gedanke verschiedenen musikalischen Ausdruck, je nachdem er sich in der Individualität des Komponisten spiegelt. So haben in der bildenden Kunst die Scenen der biblischen Geschichte tausendfache Verkörperung gefunden, so können verschiedene Baumeister eine und dieselbe Aufgabe in verschiedener und doch gleich vollendeter Weise lösen. Und wenn im Volksliede mehrere inhaltlich verschiedene Strophen nach der gleichen Melodie gesungen werden, so beweist auch das nichts gegen den inneren, organischen Zusammenhang von Musik und Poesie. Wir haben es schon bei Hanslick ausgesprochen, dass solche Lieder sich damit begnügen, die dem ganzen Gedichte eigentümliche Grundstimmung zum Ausdruck zu bringen. So wenig man ein Volksmärchen mit dem Mafsstab der künstlerischen Novelle misst, oder ein holzverziertes Landhaus mit dem des Renaissancepalastes, so wenig diese Lieder, bei denen fast immer Marschmässigkeit Bedingung ist, mit dem Mafsstab des Kunstliedes. Vom Standpunkte des Kunstliedes aus sind Inkongruenzen zwischen Text und Musik in den Volksliedern vielfach vorhanden; sie werden aber gerne hingenommen von dem freiwillig oder unfreiwillig naiven Sinn, der sich um der Volkstümlichkeit willen bescheidet. Solche Lieder finden zuweilen neben der Volksmelodie noch kunstgemässe Komposition, die es sich angelegen sein lässt, für den Konzertvortrag den Einzelheiten der Charakteristik Rechnung zu tragen. Volksmelodie und Kunstmelodie verhalten sich dann zueinander etwa wie der einfache Vortrag eines Schillerschen Gedichtes im Familienkreise zu der öffentlichen Wiedergabe durch den Rezitator.

Wo das Kunstlied sich mit einer Melodie für mehrere Strophen begnügt, da pflegt es, wie ja vielfach auch das Volks-

lied, solche Gedichte zu wählen, die an und für sich nicht in scharf getrennte Einzelsituationen zerfallen, sondern ein Ganzes von Stimmung geben. Auch beim Rezitieren sollen solche Gedichte nicht dramatisch auseinandergelegt, sondern mit leisen Färbungen einheitlich gestaltet werden. In der gleichen Weise bezieht sich auch die Melodie auf den Gesamtcharakter des Gedichtes. Solche Kompositionen beweisen nicht, wie Schasler meint, eine gewisse Indifferenz zwischen Wort und Ton (II, 186), sondern lediglich die grössere Allgemeinheit des musikalischen Ausdrucks, der das Besondere darum nicht weniger innig in sich begreift. Um so weniger kann hier von Indifferenz die Rede sein, da der musikalische Vortrag den Besonderheiten der Nüancierung und Betonung ebensoviel Raum gewährt wie die Rezitation. Eine Sängerin von Geschmack wird jede einzelne Strophe des Goethe-Schubertschen „Haideröslein" entsprechend zu färben wissen. Don Juan und Zerline geben in dem Duett „Reich' mir die Hand mein Leben" in der gleichen Melodie keineswegs entgegengesetzten Gefühlen Ausdruck (Dr. II, 44). Gemeinsam ist beiden vielmehr die Anmut und die Neigung zur Zärtlichkeit, die auf der einen Seite werbenden, auf der anderen zaghaft zurückhaltenden Charakter trägt. Donna Annas Antwort kleidet sich in ähnlicher Situation ganz gewiss nicht in diese Melodie (vergl. „Don Juan", 1. Scene). Aber selbst Donna Annas Gefühle können sich in Ensemblesätzen mit denen Don Juans kontrastierend vereinen, da die Musik die Fähigkeit besitzt, über den beteiligten Personen zu stehen und die Situation als solche auszudrücken, in der das Einzelne zum aufgehobenen Moment wird. Gerade auf diese Weise erzielt der grosse Komponist seine reichsten und tiefsten Wirkungen. Einen etwa vorhandenen Widerstreit zwischen Wortsinn und Situation einerseits und dem musikalischen Ausdruck andererseits entdeckt das künstlerische Urteil in aller Bälde, es bedarf dazu nicht erst der Hilfe der Theorie.

Als „natürliche" Hauptarten der Musik lässt Schasler, wie wir gesehen haben, nur die reine, von ihm formalistisch ge-

deutete Instrumentalmusik gehen und das Lied in der einfachsten Gestalt. Was darüber hinausgeht, gleite entstanden durch Uebertragung instrumentaler Formen auf den Gesang, wodurch ein mehr „künstliches" oder doch vorherrschend „technisch-künstlerisches Gepräge" bedingt sei. Vom gesamten Gebiete der Dichtkunst kommt für sie bei der Verbindung mit der Musik nur die Lyrik in Betracht; epische und dramatische Musik erkennt er überhaupt nicht an (II, 192). Er sucht allen Ernstes begreiflich zu machen, dass die Ballade und Romanze, weil sie epische Momente enthalten, sich nur äusserlich mit einer Melodie verbinden können (II, 193). Er geht soweit, nicht nur die Arie, sondern auch das Duett und Terzett als lyrische Formen zu bezeichnen, die im Grunde weder epischen noch dramatischen Ausdrucks fähig seien (II, 195, Dr. II, 35). Auch den epischen Charakter des Rezitativs im Oratorium glaubt er lediglich durch den Wortinhalt bedingt, während die Umkleidung mit musikalischer Form etwas diesem Inhalt Aeusserliches, ja ihm Fremdes und Widersprechendes bleibe (II, 197). Wir unterscheiden aber in Wirklichkeit sehr wohl zwischen Rezitativen von musikalisch-epischem oder musikalisch-dramatischem Charakter und empfinden einen Widerspruch nur dann, wenn eine hochdramatische Stelle vom Komponisten in erzählendem Tone behandelt wird, eine erzählende mit dramatischen Accenten. Diese Unterscheidung wäre unmöglich, wenn Schasler recht hätte, d. h. der Musik selbst weder epischer noch dramatischer Charakter zukäme. Schasler schüttet das Kind mit dem Bade aus. Da das Rezitativ, um aussermusikalische Anschauungen zu vermitteln, der Unterstützung durch das Wort bedarf, so folgert er vorschnell, dass darum auch die gesamte Ausdrucksfärbung auf das Wort allein entfalle, anstatt zu bedenken, dass die Musik sich dem Ausdruckscharakter aufs Innigste anschmiegt, ihm bis in die einzelnen Züge folgt, in ihrer Sphäre sein Wesen getreu wiederspiegelt und daher mit ähnlichem Recht episch oder dramatisch heissen kann wie das Wort.

In gleich willkürlicher Weise entstellt Schasler das Ora-

torium nach seiner poetischen und musikalischen Seite. Die poetische Form des Epos wird vom Oratorium allerdings durchbrochen, indem an die Stelle des in stetigem Fluss Sich-Fortbewegens eine Reihe von abgeschlossenen Einzelgruppen tritt, die teils lyrischen, teils epischen, teils dramatischen Charakter tragen und formal unter sich häufig nur in einem losen Zusammenhang stehen (Rezitative, Arien, Chöre, Ensemblesätze u. s. w.). Kein Mensch von vernünftigem Urteil wird den Inhalt eines solchen Textbuches für ein wirkliches Epos halten. Damit ist aber nicht gesagt, dass das Textbuch nicht trotzdem im Ganzen epischen Charakter und epische Haltung wahren kann. Denn auch das echte Epos beschränkt sich nicht auf den erzählenden Bericht, sondern führt die handelnden Personen häufig als selbstredende ein, spitzt die Auseinandersetzungen in dramatischer Weise zu und benützt nach Ermessen lyrisch gefärbte Episoden. Auch das ist keineswegs richtig, dass im Oratorium wenig oder nichts erzählt werde. Ein Blick in die Textbücher der bekanntesten Oratorien beweist das Gegenteil. Es giebt zwar lyrische Oratorien, wie es eine lyrische Epik giebt. Es giebt aber auch epische Oratorien analog der rein epischen Epik. So wird uns in „Paradies und Peri" das Schicksal der Peri und vieler episodischen Gestalten vor Augen geführt. Das Oratorium will, dass wir diese Gestalten im Geiste vor uns sehen und inneren Anteil an ihnen nehmen, es will uns viel mehr übermitteln, als nur einen subjektiven Gefühlsgehalt. Schasler vervollständigt seine grundverkehrte Lehre vom Oratorium durch die Behauptung, dass das Oratorium einen inneren Widerspruch in sich berge, da die Musik zwar lyrischen oder formal-ästhetischen, aber nicht epischen Charakter tragen könne (II, 199, 200) und daher unfähig sei, mit dem epischen Wortinhalt eine organische Verbindung einzugehen (Dr. II, 26).

Und mit solchen Theorien wagte es Schasler, in der Frage des Musikdramas einem Richard Wagner entgegenzutreten, indem er bestreitet, dass die Musik dramatischen Ausdruck überhaupt erreichen könne. Schasler gründet diese Annahme auf

die Voraussetzung, dass die Musik nur Gemütsstimmungen darstelle, die dramatische Poesie aber Handlungen und Charaktere (Dr. I, 27). Indem Schasler nun die dramatisch dargestellte Handlung als etwas „durchaus Objektives und Aeusserliches" fasst, als ein Kaleidoskop wechselnder Bilder, indem er ferner nicht zurückschreckt vor der Ungeheuerlichkeit, Seelenstimmungen und Handlungen als „durchaus einander entgegengesetzte, völlig inkommensurable Elemente" zu bezeichnen (Dr. I, 48, 49), wobei er geflissentlich übersieht, dass jeder dramatische Vorgang mit dem Gemütsleben der handelnden Personen in innigem Zusammenhange steht, sodass er überhaupt nur aus dem Gemütsleben heraus ganz verstanden werden kann, — indem Schasler dies Alles ausser Acht lässt, zerschneidet er gewaltsam die innere Verbindung von Drama und Musik. Und doch müssten sich gerade für ihn, der ja die Sphäre der subjektiven Seelenbewegungen als eigentlichen Inhalt und ausschliessliches Objekt der Musik bezeichnet, enge Berührungspunkte zwischen Drama und Musik ergeben, denn der Kern aller echten Dramatik liegt nicht sowohl in der Sphäre des äusseren als in der des inneren Geschehens.

Ganz übersieht Schasler nicht den Zusammenhang der Handlung mit inneren Motiven. Um seine Theorie zu retten, fasst er aber die inneren Motive im rein verstandesmässigen Sinn als solche, die sich nur ergeben durch einen „logischen Rückschluss" (Dr. I, 49), den er von der Anschauung der Handlung trennt. Es liegt darin eine neue Gewaltsamkeit. Denn die inneren Motive einer dramatischen Handlung sind nicht rein verstandesmässiger Art, wurzeln vielmehr ebenso sehr im Gemütsleben der handelnden Personen; sie werden nicht durch eine logische Operation allein erschlossen, sondern ergeben sich ganz erst durch das verständnisvolle Eingehen auf die seelische Verfassung der dramatischen Charaktere. Die Beziehung zu der „Sphäre innerer Seelenbewegungen" bleibt also auch in diesem Punkte gewahrt. Das objektiv anschauliche Element eines Dramas oder Lustspiels kann die Musik allerdings nicht wieder-

geben; sie vermag mit eigenen Mitteln allein weder Charaktere erschöpfend zu zeichnen, noch deren äusseres Ineinandergreifen vor Augen zu führen; sie bedarf dazu der Anlehnung an die Poesie und darstellende Kunst. Dagegen tritt sie, wie schon Schopenhauer erkannte, sozusagen zu der Innenseite des dramatischen Vorganges in die engste Beziehung, indem sie nicht nur die Seelenbewegungen, sondern auch deren Aeusserungsweise dem Kerne nach fasst und sich so gerade die wichtigsten Elemente der Handlung zu eigen macht. Sogar der reinen Instrumentalmusik sind diese inneren Beziehungen und Analogien gegeben, sodass wir mit Recht der einen Instrumental-Komposition dramatischen, der anderen lyrischen Charakter zuerkennen. Es ist die Folge einer grossen Selbsttäuschung und völligen Blindheit, wenn Schasler diese inneren Wahlverwandtschaften der Künste übersieht und den Ausdruck „dramatische Musik" als einen Widerspruch in sich selbst, gleichsam als ein „hölzernes Eisen" bezeichnet (Dr. I, 49). Er setzt durch seine Deutung noch mehr die dramatische Poesie als die Musik herab, der er wenigstens den Ausdruck der Gemütsstimmungen belässt, während die dramatische Handlung bei ihm ganz veräusserlicht erscheint.

Die Folgerungen, die sich aus Schaslers Voraussetzungen ergeben, richten sich selbst. Für Schasler wäre die Oper nur dann ästhetisch gerechtfertigt, wenn sie aus weiter nichts bestünde, als aus einem Komplex von Liedern und damit zugleich den ungerechtfertigten Anspruch auf dramatischen Charakter aufgäbe (Dr. II, 33). Auch der dramatische Gesang bleibe im Grund immer lyrisch (Dr. II, 49); schon das Aufreissen des Mundes beim Singen sei ein Beweis für die undramatische Beschaffenheit der Oper (Dr. II, 54). Eine unfreiwillig komische Färbung erhalten diese Aussprüche dadurch, dass Schasler sich in seinem Kampf gegen die Oper zuweilen auf Richard Wagner beruft, von dem er doch durch eine unüberbrückbare Kluft geschieden ist. Wagner erachtet die von ihm gegeisselten Gebrechen der Oper als ein Zeichen künstlerischen Niederganges, Schasler als notwendige Merkmale aller dramatischen Musik; Wagner macht

bestimmte Komponisten für den Verfall verantwortlich, Schasler sieht überhaupt keinen Verfall, sondern einen dauernden, nie zu ändernden Zustand, der sein Ende nur finden könnte mit dem völligen Aufgeben aller musikdramatischen Bestrebungen. Wagner erhofft von dem Musikdrama die Vollendung alles künstlerischen Schaffens, Schasler hält es für eine „künstliche" Verirrung und erachtet die berechtigte Teilnahme der Musik am Drama erfüllt durch die Modulation der Stimme beim Sprechen und durch die metrische Rhythmik (II, 202, Dr. I, 44, II, 6).

Am allerwenigsten findet Schasler gerade durch Wagners Musikdramen seine Bedenken widerlegt. Wagners dramatische Musik ist ihm weiter nichts als schematisierte Instrumentalmusik (Dr. II, 72); er glaubt die einzelnen Künste im Musikdrama lediglich denaturiert (Dr. II, 89); nicht ästhetische Befriedigung sei das letzte Ziel des Gesamtkunstwerkes, sondern eine die Klarheit des Gehirns betäubende künstliche Aufreizung der Einbildungskraft und der Sinne (Dr. II, 92). Mit diesen praktischen Urteilen setzt Schasler seinen theoretischen Ausführungen die ihnen entsprechende Krone auf.

Schliesslich bliebe noch die Stellung zu erwähnen, die Schasler der Musik in seinem „System der Künste" anweist (2. Aufl., S. 87, und II, 164—167), indem er einen Uebergang konstruiert von den räumlichen zu den zeitlichen Künsten. Wir müssen jedoch die Erörterung dieser Frage, die ferner liegende Verhältnisse berührt, der allgemeinen Aesthetik überlassen.

Von Schaslers Musikästhetik bleibt verschwindend wenig als berechtigt übrig. Trotzdem Schasler vermöge der Grundtendenz seiner ästhetischen Anschauungen zu den idealistischen Aesthetikern gehört, müsste er in unserem engeren Gebiete eigentlich ein Formalist genannt werden. Seine äussere Einreihung unter die Vertreter des musikalischen Formalismus scheint aber trotzdem unthunlich. Er versteht eben von Musik gar nichts, und erbaute auf unzulänglicher künstlerischer Einsicht eine der Wirklichkeit entfremdete Theorie. Es ist das umsomehr zu be-

dauern, da er vermöge seiner übrigen Leistungen zu den verdienstvollen Aesthetikern unserer Zeit gehört.

---

2. Die inhaltliche spezielle Musikästhetik.

A. Die Gegner Hanslicks.

a) Ambros.

A. W. Ambros hatte das Gefühl, dass in Hanslicks formalistischer Theorie nicht alles in Ordnung sei, war aber selbst nicht der Mann, Hanslick als Aesthetiker zu überwinden. Seine in anregendem Plauderton gehaltene Schrift „Ueber die Grenzen der Musik und Poesie", 1856, 2. Aufl. 1872, zeigt neben berechtigter Betonung des inhaltlichen Prinzips die Unfähigkeit, den Gegner gerade in seinen wertvollsten Errungenschaften zu verstehen. Ambros ist sich über Hanslicks pathologische Wirkung ebenso wenig klar geworden (11)[46]) wie über das, was man das „Anschauen" des Musikalisch-Schönen nennt. Er glaubt darüber spotten zu dürfen; er meint, „anschauend" verhalte sich nur derjenige, der beim Anhören des Andante aus Beethovens C-moll-Symphonie zu sich sagt: „Andante con moto, $^3/_8$-Takt, As-dur. Singbares Thema, im Einklange von Viola und Violoncell gespielt, Bässe in einzelnen Pizzicatoschlägen" u. s. w. Statt im Apoll vom Belvedere den schreitenden, zürnenden Gott zu sehen, werde der „Anschauende" gut daran thun, die Muskeln der Gestalt zu zählen und ihre Beine zu messen (42). Einem solchen Mangel an Verständnis gegenüber ist eine Diskussion überhaupt nicht möglich. — Aehnlich beschaffen ist der Ausweg, den Ambros selbst aus Hanslicks formalistischen Irrungen gefunden zu haben glaubt: die Wirkung der Musik bestehe wesentlich darin, dass sie im Hörer Stimmungen wecke. Und

zwar bringe sie ganz fertige Stimmungen, die sie dem Hörer gleichsam oktroyiere. Darin liege auch der Berührungspunkt der Musik mit der Poesie (52—54, 107). Durch diese Auskunft, die Fechner und Hostinsky später kritiklos übernommen haben[47]), erweist Ambros seine völlige Inkompetenz in ästhetischen Dingen. Er giebt damit eine der wertvollsten Positionen nicht nur Hanslicks, sondern der gesamten wissenschaftlichen Aesthetik preis. Hanslick mochte mit Recht lächeln über einen solchen Gegner, dem er seiner vielen sonstigen Vorzüge wegen persönlich aufrichtig zugethan und befreundet war.

Als greifbares Resultat bleibt bei Ambros nur die Zusammenfassung am Schluss. Und da spielt das mit viel Eifer und wenig Sachkenntnis bekämpfte formalistische Prinzip dem auf ästhetischem Boden unerfahrenen Streiter unversehens noch einen Streich. Es drängt sich ihm auf, ohne dass er sich dessen versieht. Ambros unterscheidet in aller Musik zwei Elemente: ein architektonisch-formales und ein poetisch-ideales. Beiden gesteht er getrennten und selbständigen Einfluss zu auf die Grenzen der Musik. Die architektonisch-formale Grenze glaubt er dadurch bedingt, dass jede Einzelheit eines Tonstücks sich „nach dem blossen formalen Momente" müsse vollständig ableiten und begründen lassen (179). Ambros räumt damit dem formalen Element eine Selbständigkeit und einen Einfluss ein, den es weder besitzt noch besitzen kann, da mit jeder Form zugleich ein Inhalt gegeben ist. In einem musikalischen Kunstwerk findet sich nicht eine einzige Stelle, die nur aus formalen Gesichtspunkten verstanden werden könnte. — Ebenso unzureichend charakterisiert Ambros die inhaltliche Seite. Die Begrenzung durch das poetisch-ideale Moment besagt bei ihm nur so viel, dass die Musik sich innerhalb ihrer natürlichen Grenzen hält, solange sie nicht weiter geht, als ihre Ausdrucksfähigkeit reicht, so lange also der dichterische Gedanke des Tonsetzers aus dem Tonwerke selbst verständlich wird, ohne dass ein Fremdes, mit der Musik nicht organisch Verbundenes herbeigeholt werden muss (181). Dies Ergebnis ist wenig mehr als eine

Binsenwahrheit, die zu erreichen es nicht gerade einer Arbeit von solchem Umfang bedurft hätte. Ambros ist eben kein Aesthetiker, sondern ein feinsinniger, vielseitig gebildeter Kenner, der in allen Künsten zu Hause ist, hübsch auch über ästhetische Probleme plaudert, dabei aber unkritisch und ohne solides Fundament zu Werke geht. Als ein ernster Gegner Hanslicks kann er nicht gelten. Von den Grenzen der Musik und Poesie, die dem etwas anspruchsvollen Titel gemäss den Hauptgegenstand der Auseinandersetzung bilden müssten, ist nicht viel bei ihm die Rede; umsomehr von praktischen musikalischen Fragen, die Mitte der fünfziger Jahre aktuelles Interesse hatten. Der eigentliche Wert der Schrift liegt denn auch in dem zielbewussten, mannhaften Eintreten für Berlioz und Wagner zu einer Zeit, da es noch nicht selbstverständlich war, die Grösse dieser Meister anzuerkennen.

b) Laurencin.

Ungleich mehr ästhetische Einsicht als Ambros erweist der Hegelianer Dr. F. P. Graf Laurencin in seiner Franz Liszt gewidmeten Schrift „Dr. Eduard Hanslicks Lehre vom Musikalisch-Schönen; eine Abwehr", 1859. Laurencin, der in Wien als Musikschriftsteller lebte, betont immer wieder, dass die Musik gerade des Wesentlichsten beraubt wird, wenn man ihre innere Beziehung zum Gefühl abstreitet (109, 110), wenn man sie nur „flüstern und stürmen" lässt (42), ihr also nur die Dynamik der Gefühle zuerkennt (50). Die Ideen des Anschwellenden, Absterbenden, des Eilens, Zögerns und dergleichen erschöpfen keineswegs den Ideenkreis der Musik (45, 46). Noch weniger können „tönend bewegte Formen" als der Inhalt der Musik bezeichnet oder die Musik mit der Arabeske und dem Kaleidoskop verglichen werden (103). Es ist ferner ein verhängnisvoller Irrtum Hanslicks, dass die Komposition wenig mehr erzwinge als die Richtigkeit der Noten, die Gefühlsäusserung also ganz auf den reproduzierenden Musiker entfalle (155, 157, 158).

Das Wesen der Melodie liegt auch nicht in den Tönen an sich und der Organik ihrer Zusammenfügung (101); nicht das „Thema" ist der wesentliche Inhalt eines Tonstücks, sondern der im Thema versinnlichte ideale Gehalt (220). Hanslick spricht es ja selbst aus, dass die Musik als Schöpfung eines denkenden und fühlenden Geistes in hohem Grade die Fähigkeit besitze, geist- und gefühlvoll zu sein (111), dass wir sie durch dem Gefühlsleben entnommene Begriffe charakterisieren (114); Hanslick erblickt in der freien Phantasie die unmittelbare Offenbarung eines Seelenzustandes (159) und bestreitet doch zugleich alle innere Beziehung der Musik zum Gefühl: wie vertragen sich diese Widersprüche mit einander? (159). — Höchlich entrüstet und empört ist Laurencin über Hanslicks Analyse des Beethovenschen Themas aus der Prometheus-Ouverture (53—56); er nennt das eine „an Unzucht grenzende Misshandlung schöner musikalischer Ideen" (57). Mit Recht legt Laurencin ferner ernstliche Verwahrung ein dagegen, dass das G-dur Duett aus „Fidelio" ebenso gut das Wüten Pizarros versinnliche wie den Jubel der wiedervereinten Gatten (67); mit Recht weist er darauf hin, dass das willige Hinnehmen seichter Musik in Dorfkirchen nichts gegen die Ausdrucksfähigkeit der Musik beweise, sondern nur die Hörer blossstelle (70, 71). Im Gegensatz zu Hanslick erblickt Laurencin das Wesen des musikdramatischen Kunstwerkes nicht im Kampfe, sondern in der Versöhnung des poetischen und musikalischen Elementes (92, 93), das Wesen des künstlerischen Tanzes in der Durchdringung formaler Schönheit und charakteristischen Ausdrucks (94). Denn er erkennt, dass, was an formaler Schönheit geopfert wird, reichlich sich ersetzt durch den Zuwachs an charakteristischen Elementen.

Während Laurencin sich bei Klarlegung dieser und ähnlicher Punkte unstreitig ein Verdienst erwirbt, missversteht er andererseits Hanslick ebenso oft und bekämpft ihn unter Aufgebot eines hohen Maſses sittlicher Entrüstung von veralteten Gesichtspunkten aus in kleinlicher Weise auch da, wo Hanslick der Musikästhetik wichtige Dienste leistet. Laurencin bestreitet, dass die Phan-

tasie das künstlerisch schaffende und aufnehmende Organ sei, (15, 46, 47, 48), er anerkennt nur den „einheitlichen, untrennbaren Geist"; auch das reale Gefühl will er nicht als ausserästhetisch gelten lassen (22, 27, 35), was zur Folge hat, dass er nicht unterscheidet zwischen realem Gefühl und gefühlsmässigem Ergreifen des idealen Gehaltes (164, 165). Er besteht darauf, dass der Tondichter ganz bestimmte Gefühle und Leidenschaften schildere (112, 131), und glaubt, dass das „Was" des musikalischen Inhalts sich recht wohl durch „logisch und sprachlich sehr bestimmte Worte" feststellen lasse (213). Er giebt nicht zu, dass dem Schönen kein Erleiden, sondern ein Geniessen entspreche (185), unterscheidet schöne Musik mit und ohne geistigen Gehalt (112), er missversteht Hanslicks Ausführungen über die pathologische Wirkung der Musik (160—162) und über das Verhältnis der Musik zum Naturschönen (204). Ausserdem unterschiebt er dem Gegner in blindem Zorn Behauptungen, die diesem nie in den Sinn kamen. Niemals hat Hanslick gesagt, dem musikalischen Kunstwerk könne der geistige Gehalt „nur von Aussen" kommen (99), oder das Wesen der thematischen Arbeit bestehe in dem Weiterschieben eines Gedankens aus einer in die andere Oktave, aus einem in das andere Instrument (216). Laurencin macht Hanslick den Vorwurf, dass er die Werke von Gluck, Cherubini und Weber entweder nicht kenne oder nicht liebe (30, 72); er stellt Hanslicks Logik nicht höher als die „eines Anfängers, der in die siebente Klasse des Obergymnasiums tritt und seine matten Denkflügel an der Bildung von Urteilen und Schlüssen versucht" (59). Er nennt Hanslick einen „vollständig unmündigen Jüngling" (193), macht ihm kindischen Starrsinn zum Vorwurf (200) und spricht von Phrasenhaftigkeit, die sich mit dem Schein von Wissenschaftlichkeit umkleide — schiesst also nach Form und Inhalt gleich weit übers Ziel hinaus. Den grössten Schaden hat Laurencin seiner eigenen Arbeit aber dadurch zugefügt, dass er es versäumte, seine Kritik nach einheitlichen, umfassenden Gesichtspunkten zu gliedern. Er bekämpft in kleinlicher Weise Satz für Satz; das raubt seiner Darstellung

die Uebersichtlichkeit und macht die Lektüre zu einer mühevollen und verwirrenden. Darin mag der hauptsächliche Grund liegen, dass Laurencins Schrift trotz ihrer sachlichen Ueberlegenheit, meines Wissens, weniger Anklang und Verbreitung fand als die leichtflüssige und angenehm lesbare von Ambros. Und doch bezeichnet Laurencin eine Etappe auf dem Wege zur völligen Lösung der von Hanslick angeregten Streitfragen, während Ambros als Aesthetiker überhaupt nicht in Betracht kommt.

Das persönliche Verhältnis zwischen Hanslick und Laurencin scheint durch die sachliche Gegnerschaft nicht gelitten zu haben. Hanslick nennt den Grafen seinen Freund und schildert ihn in seinen Lebenserinnerungen in liebenswürdig humoristischer Weise. Er erzählt, dass Laurencin seinen siebzigsten Geburtstag mit ihm und Brahms im engsten Kreise gefeiert habe.

Erwähnung mag hier noch **Paul Schneider** finden, dessen Schrift „Ueber das Darstellungsvermögen in der Musik" zwar erst im Jahre 1892 erschien, inhaltlich aber an die ihr hier angewiesene Stelle gehört. Schneider macht Hanslick gegenüber geltend, dass die Ehe der Poesie und Musik in der Oper keine Ehe zur linken Hand ist. Die Poesie soll der rechtmässige Gemahl der Musik sein; nicht der herrschende, wie Grillparzer meint, sondern der liebende (41). Mit Recht bestreitet Schneider, dass das Verhältnis von Form und Inhalt in der Musik ein anderes sei als in den übrigen Künsten (108—109). Schneider giebt auch nicht zu, dass man in einem Gesangsstück die Schönheit der Musik vernichten könne, ohne die „Richtigkeit" des Gefühlsausdrucks mit zu treffen (37); er hält es für absurd, nur dem reproduzierenden Künstler das Vermögen der Gefühlsäusserung zuzuerkennen (87—89) und gelangt sogar zu der Erkenntnis, dass das Gefühl an sich überhaupt keine dem menschlichen Sinne wahrnehmbare Form besitzt, die für seine musikalische Darstellung auch nur einen Anhalt geben könnte. Die Form, in

der es als tönendes Bild erscheint, ist eine freie Schöpfung des menschlichen Geistes, die zwar in innerem Zusammenhange mit dem Gefühlsleben steht, aus der idealisierenden Abbildung des Gefühls aber weder abgeleitet noch erklärt werden kann (36). Diese richtige Einsicht hält Schneider aber auf die Dauer nicht fest und giebt sich auch sonst mancherlei empfindliche Blössen.

c) Stade.

Ein ebenbürtiger, gründlich durchgebildeter Gegner erstand Hanslick in Fr. Stade, der in seiner kleinen, aber gedankenreichen Inauguraldissertation „Vom Musikalisch-Schönen" die wichtigsten Punkte mit Sicherheit herausgegriffen und in treffender, fesselnder Weise klar gelegt hat. Das mir vorliegende Exemplar nennt weder den Verlag noch das Druckjahr. Der Hinweis auf die „unlängst erschienene" Philosophie des Unbewussten von E. v. Hartmann lässt jedoch annehmen, dass die Schrift ums Jahr 1869 herauskam. Stade wurde 1844 zu Sondershausen geboren, studierte erst Philologie, ging dann zur Musik über, wurde Organist an der Peterskirche in Leipzig und Sekretär der Gewandhausdirektion.

Stade wendet sich vor allem gegen Hanslicks oberflächliche Auffassung, dass die Musik nur das Dynamische der Gefühle, nur die Bewegung der psychischen Vorgänge darstelle. Indem Stade demgegenüber die Bedeutung der unbewussten Vorstellung betont, findet er den einzig möglichen Ausweg und erweist sich als ein Aesthetiker von seltenem Scharfblick und seltener Begabung. Was Schopenhauer ahnte und Lazarus weiter führte, gewinnt bei ihm, wenn auch in mühevollem Ringen, noch bestimmtere Gestalt. Er erkennt, dass eine allgemeine, abstrakte Bewegung, die als solche konkreter Inhaltserfüllung unzugänglich und verschlossen bleibt, überhaupt von keiner Kunst „schöpferisch in tausend Abstufungen und Gegensätzen" gestaltet werden kann. Wie vor ihm schon Fr. Th. Vischer erkennt er aber auch, dass

es unmöglich ist, das Gefühl so vom Vorstellungsgehalt zu trennen, dass nach Ablösung des bestimmten Gedankenapparates eine unbestimmte Dynamik, eine unbestimmte, verschiedenen Gefühlen gemeinschaftliche Bewegung bliebe, die als das Unwesentliche des bestimmten Gefühlscharakters angesehen werden könnte.[48]) Stade weiss, dass eine Unterscheidung zwischen reiner Dynamik, allgemeinen Bewegungsformen, Seelenbewegungen als Bewegungen an sich einerseits und einem davon unabhängigen individuellen Inhalt der Erregung andererseits nicht durchzuführen ist. Schon bei Hanslick wurde von uns hervorgehoben, dass Gefühle, die sich nicht auf ein bestimmtes Objekt richten, wie unbestimmte Freudigkeit, Trauer, Sehnsucht, Hoffnung, Wehmut keine blosse innere Dynamik sind, die ebenso gut einem anderen, vielleicht entgegengesetzten Gefühl angehören könnte, sondern inhaltlich erfüllte Bewegungen von ganz bestimmtem Gefühlscharakter. Denn es ist nicht die bewusste, bestimmte Vorstellung allein, die die Bestimmtheit des Gefühlscharakters bedingt. Darum ist es falsch zu glauben, dass die Musik, der das Gebiet der bestimmten Vorstellungen und Begriffe verschlossen ist, nur inhaltlich leere Seelenbewegungen widerspiegle. Die Bestimmtheit der Musik ist gesichert dadurch, dass sie den Vorstellungsgehalt in anderer Weise in sich fasst: Erkennt Hanslick einmal der Musik, sagt Stade, überhaupt irgend eine Darstellungsfähigkeit für das Gefühl zu, so kann er den Anteil, den der Vorstellungsinhalt an der psychischen Erregung hat, nicht ausschliessen. Nicht eine blosse Dynamik des Gefühls stellt die Musik dar — eine solche giebt es nicht in Hanslicks Sinn — vielmehr das Gefühl, sofern es den Vorstellungsgehalt als individuelle Potenz in sich trägt. Der Vorstellungsinhalt hat in dieser Gestalt freilich seine konkrete zufällige Bestimmtheit eingebüsst, ohne jedoch sich in eine Abstraktion zu verflüchtigen. Die wertvolle ideale Substanz der Vorstellung ist in die musikalische Darstellung der psychischen Erregung eingegangen, sodass also nicht jede beliebige Vorstellung mit dem musikalischen Ausdruck des Gefühls verknüpft werden kann, sondern nur solche Vorstellungen, die

zu diesem besonderen individuellen Gefühl in innerer Beziehung stehen. Dem (musikalisch ausgedrückten) Gefühl kommt der Charakter der „Allgemeinheit" und „Unbestimmtheit" zu, nicht rücksichtlich seiner psychischen Substanz, welche ganz unzweideutig zum Gefühlsverständnis spricht, sondern rücksichtlich seiner konkreten Bezugsfähigkeit, vermöge welcher die psychischen Bewegungen, allein genommen, das Auftragen verschiedener Vorstellungen gestatten, — aber nur in dem oben angedeuteten, wesentlich beschränkten Sinn (5—9). In den musikalischen Ausdruck gehen also nicht sowohl bewusste, bestimmte Vorstellungen ein, welche dem Gefühlsprozess die Richtung geben, sondern unbewusste Vorstellungen, die in ihm „latent" sind (10)[49]. Insofern die Musik von den konkreten Stoffen, welche sie in ihr Bereich zieht, alle absolut zufälligen Merkmale bis auf den rein individuellen Kern abstreift, erscheint in ihr das künstlerische Ideal in reinster, ätherischer Gestalt; sie versinnlicht die Seele der konkreten Wirklichkeit im Spiegel der subjektiven Innerlichkeit (9).

Stade weist ferner darauf hin, dass es kurzsichtig ist, aus der Unzulänglichkeit der Sprache für eine genaue, erschöpfende Bezeichnung des musikalischen Gefühlsgehaltes auf das Nichtvorhandensein des Gefühls zu schliessen: So unendlich überhaupt das Verhältnis, in welchem Subjektivität und objektiver Inhalt zu einander treten können, so vielgestaltig die Wechselwirkung der Subjektivität mit der Aussenwelt ist, von so unendlicher Mannigfaltigkeit sind die Gefühle. Und wiederum ist in der Gefühlsinnerlichkeit selbst das Mischungsverhältnis seelischer und geistiger Kräfte bei den verschiedenen Individuen ein so unabsehbares, inkommensurables, dass ein jeder Versuch, die verschiedenen Gefühlsäusserungen scharf zu spezialisieren, scheitern muss. Wie wir beim Regenbogen oder am Abendhimmel verschiedene Farben unterscheiden, ohne doch genau angeben zu können, wo die eine aufhört, die andere anfängt, so spielt auch das Gefühlsleben in den mannigfachsten Schattierungen und Nüancen, ohne dass wir alle seine Aeusserungen einer der

wenigen gebräuchlichen Kategorien entschieden und ausschliesslich beizuzählen vermöchten (11). Ist aber das Wort schon unvermögend, die Gefühle des realen Lebens in allen ihren Abstufungen erschöpfend zu bezeichnen, um wie viel weniger kann es dem musikalischen Gefühlsgehalt genügen, dem ja sogar diejenigen Elemente fehlen, die dem realen Gefühl die vorstellungsmässige Bestimmtheit verleihen.

Auch darüber ist Stade sich klar, dass die Gefühle erst durch die Phantasie hindurchgegangen sein müssen, um ihren künstlerischen Ausdruck zu finden: Der Musiker wie der Lyriker stellt seine Gefühle nicht in der Gestalt dar, in welcher sie sein unmittelbares Erlebnis sind, in empirischer Materialität, mit pathologischen Bestandteilen behaftet, sondern durch die Thätigkeit der Phantasie objektiviert, verklärt, idealisiert. Sobald beim Musiker einmal die Phantasie ihre Thätigkeit begonnen hat, treten seine Gefühle in eine gewisse Ferne, sind Gegenstand einer wenn auch lebhaften Erinnerung, sie werden somit nicht in ihrer schlackenhaft-materiellen Wirklichkeit dargestellt, sondern nur in dem schönen Schein ihrer Wirklichkeit (30). Welch' wesentlicher Anteil der Phantasie beim Schaffen zukommt, zeigt sich am deutlichsten dann, wenn der Künstler Gefühle darstellt, deren objektiven Motiven er persönlich völlig interesselos, indifferent gegenübersteht wie bei der musikalischen Interpretation von Erzeugnissen der Poesie. Hier vermittelt sich die Gefühlserregung rein durch die künstlerische Phantasie. Prinzipiell ist das Verhältnis des Gefühlsgehaltes zur Phantasie in beiden Fällen — sowohl wo es sich um Darstellung des eigenen realen oder eines fremden Gefühls handelt — ganz das gleiche; nur dass die Vermittelung des Gefühls an die Phantasie auf verschiedenem Wege erfolgt: das eine Mal zieht die Phantasie ihre Nahrung aus dem unmittelbaren Innenleben und mildert, temperiert, verklärt die materielle Lebenskraft der subjektiven Erregung; das andere Mal wird ein der Subjektivität zunächst fremder Gefühlsgehalt durch die Schöpferkraft der Phantasie zu subjektiver — wenn auch nicht unmittelbarer (d. h. realer) — Lebenskraft

erweckt. Der Künstler wird den letzteren aber mit derselben Wahrheit und Ueberzeugungskraft darzustellen vermögen wie ein persönliches Gefühlserlebnis (31).

Stade weiss, dass die Gefühlswirkung bei der Musik, wie bei aller Kunst, gar nicht umgangen werden kann, dass es willkürlich ist, alle Gefühlswirkung auf die elementarische Seite der Musik zu beschränken und dieselbe damit als abgeschlossen zu betrachten; eine Grenze zu ziehen, diesseits welcher die Musik nach ihrer physischen Seite gefühlserregend wirkt und jenseits welcher unter Ausschluss des Gefühls das Gebiet der „reinen Anschauung" beginne. Die Kraft der Gefühlserregung erstreckt sich auf den ganzen Umfang der Musik, nicht bloss auf ihre „sinnliche Seite"; die Gefühlswirkung ist nicht ein gleichgiltiges Nebenher, eine „Zugabe", ein willkürlich abzuweisendes oder unterzuordnendes Moment, sondern durch die gesamten Wirkungsfaktoren des Tonwerks solidarisch herbeigeführt und stets und in allen Fällen von derselben prinzipiellen Tragweite, sie ist notwendige, wesentliche Wirkung. Gefühlserregung und reine Anschauung schliessen einander nicht aus (35, 36), sondern stehen in inniger Wechselwirkung. Wie wenig die Gefühlswirkung der Musik von dem rein Elementarischen allein abhängig ist, beweist der Umstand, dass schon das Lesen eines Musikstückes genügt, uns in die betreffende Stimmung zu versetzen (36). — Volle Giltigkeit erhalten diese Sätze Stades allerdings erst dann, wenn man richtig zu unterscheiden weiss zwischen ästhetischen Scheingefühlen einerseits, ausserästhetischen realen Gefühlen andererseits und die Funktionen beider Arten von Gefühlen im ästhetischen Akt kennt. Wie alle Kunst ruft die Musik unmittelbar ästhetische Scheingefühle hervor und mittelbar erst reale Gefühle, die reale ästhetische Lust. Stade selbst führt diese Scheidung noch nicht klar durch, doch liegt sie seinen Gedanken zu Grunde, da er mit dem Wesen des Phantasiegefühls wohl vertraut ist. Er weiss, dass der Hörer den Gefühlsmotiven, auf welche das Kunstwerk basiert ist, persönlich indifferent gegenüber steht, dass jede Beziehung, jede Tendenz auf sein

unmittelbares Wohl und Wehe ausgeschlossen ist: Das durch Musik hervorgerufene Gefühl bleibt in der Tragweite seiner Wirkung auf die Sphäre der Phantasie beschränkt; die Gefühlswirkung bleibt, weil für den Hörer ein thatsächliches Erregungsobjekt nicht existiert, eine nur scheinbare, illusorische, ist gleichsam nur ein Schatten, ein Reflex der Wirklichkeit, wie ja auch die Gestalten der Tragödie, des Romans in uns unmittelbar nur Phantasiegefühle hervorrufen (42, 43). Wie aber die durch Gestalten der Dichtung geweckten Scheingefühle ihre ganze Bedeutung und festen Halt erst gewinnen durch die reale ästhetische Lust, durch die realen Gefühle der Erhebung, Erschütterung, Wehmut, Heiterkeit u. s. w., in die sie ausmünden und die sie ihrerseits hervorrufen, so auch die durch Musik geweckten ästhetischen Scheingefühle. Erst diese Ergänzung sichert Stades Gedanken nach allen Seiten. Im andern Falle läuft man Gefahr, entweder die Wirkung der Musik auf das Hervorrufen von Scheingefühlen allein zu beschränken, wodurch sie sozusagen in der Luft schweben bliebe, oder die ganze ausserästhetische, reale Gefühlswirkung wieder in den ästhetischen Akt hereinzunehmen und damit Hanslicks beste Erkenntnis preiszugeben.

Hanslick selbst — darin hat Stade gewiss recht — schüttet das Kind mit dem Bade aus, für ihn ist eine musikalische Idealisierung des Gefühls überhaupt nicht möglich. Weil die (realen, ausserästhetischen) Gefühle beim künstlerischen Produzieren keine unmittelbare Rolle spielen und spielen dürfen, leugnet Hanslick die prinzipielle Berechtigung eines jeden wesentlichen Bezugs des Gefühls zum Schaffen (30), zerschneidet den Zusammenhang des Tons mit dem psychischen Leben und verwehrt dem Künstler die unmittelbare Spiegelung seines Innern in dem Tonwerk (37). — Wie Hanslick die innere Beziehung der Musik zum Gefühlsleben aufhebt, so auch die zu poetischen, durch die Dichtkunst gegebenen Stoffen, da er es nicht wahr haben will, dass die Ouverture zu „Egmont" von Beethoven und zu „König Lear" von Berlioz mit ihrem Vorwurf sollten innerlich verwachsen sein. Stade weist die Ober-

flächlichkeit dieser Auffassung in trefflicher Weise nach (49 ff.). Ebenso treffend ist sein Hinweis auf den Widerspruch, dass zwar dem Spieler die Entäusserung seines Gefühls gestattet sein soll, nicht aber dem Komponisten. Auch das giebt Stade nicht zu, dass in der freien Phantasie die Gefühlsäusserung eine prinzipiell andere sein soll als bei dem eigentlich künstlerischen Schaffen. Wenn Hanslick die Gefühlsäusserung in der freien Phantasie als „pathologisch im höheren Sinn" bezeichnet, so gesteht Stade, dass er mit diesem Ausdruck nichts anzufangen weiss und auch nicht glaubt, dass Hanslick im Stande ist, darüber eine nähere Erklärung zu geben. Stade lässt nur die Alternative „pathologisch" oder „künstlerisch" gelten; ein „pathologisch im höheren Sinn" ist ihm pure Phrase. Die freie Phantasie steht als Improvisation unstreitig gemeiniglich an künstlerischem Wert weit zurück hinter den durchdachten, schriftlich fixierten Werken der Musiker, welch' letztere sich wohl hüten werden, ihre besten Gedanken gleichsam zu verpuffen: Indem Hanslick die Möglichkeit einer bis zu sprechendem Ausdruck sich steigernden Gefühlsentäusserung in der freien Phantasie von dem Zurücktreten der formell künstlerischen Seite abhängig macht, liegt es ihm ob, uns begreiflich zu machen, wie eine Beschränkung des Gestaltungsvermögens einer Kunst eine Potenzierung ihrer Ausdrucksfähigkeit, eine Erweiterung ihrer Inhaltsgrenzen im Gefolge haben kann (26, 27).

Die musikalische Subjektivität und Individualität macht Hanslick zur Manieriertheit, da er sie „in die konsequente Bevorzugung gewisser Tonarten, Rhythmen, Uebergänge" verlegt. Dieser Auffassung zufolge würde in einem gegebenen Falle der Ausdruck der Individualität auf das zufällige Erscheinen von gewissen Lieblingswendungen beschränkt sein, also da, wo dieselben abschliessen, nicht mehr statthaben. Eine Anschauung der Individualität würde überhaupt nur dadurch gewonnen werden können, dass man jene in verschiedenen Werken stereotyp wiederkehrenden Wendungen zusammenstellte; die Individualität

würde uns also nicht als geistige Einheit aus dem einzelnen Werke entgegenleuchten und würde gar nicht möglich sein für den Fall, dass von einem Komponisten nur ein Werk vorläge, wo also gewisse Lieblingswendungen als solche, d. h. als wiederkehrende, gar nicht konstatiert werden könnten. Eine derartige mechanische Immanenz der Individualität im künstlerischen Schaffen ist aber unvereinbar mit der Forderung, dass das Kunstwerk organisch aus dem individuellen Geistesleben hervorgewachsen sein soll. Man würde auf Hanslicks Wege nie zur Erfassung der Individualität in ihrem Mittelpunkte gelangen, man hätte nur einzelne Stücke, einzelne Teile in der Hand ohne das geistige Band, ohne die mindeste Gewähr dafür, dass diese disjecta membra poetae sich zu einem Gesamtbilde zusammenfügen (14—18). Noch mehr verkennt Hanslick die musikalische Subjektivität und Individualität dadurch, dass er sie als „prinzipiell untergeordnetes Moment" behandelt. Hanslick giebt doch zu, dass es dem Komponisten „um Aussprache seiner Innerlichkeit zu thun" ist. Ist nun diese Innerlichkeit, die der Komponist ausspricht, die also zur Darstellung kommt, etwas anderes als Subjektivität? Wenn aber die (ästhetische) Subjektivität den Inhalt der musikalischen Darstellung bildet, so kann dieselbe als solche selbstverständlich nicht mehr „prinzipiell untergeordnet" sein (19—21). Erkennt Hanslick einmal die Subjektivität als mitwirkenden Faktor beim Schaffen an, so führt es notwendig zu Widersprüchen, dieselbe (als ästhetische) vom objektiven Bilden getrennt zu denken. Die (ästhetische) Subjektivität ist eins mit den Tonformen, ist in dieselben bruchlos hineingebannt, ihnen organisch immanent. Der Versuch, den Ausdruck der Subjektivität in einem Tonwerke nur um eine Nüance zu ändern, würde zur Folge haben, dass auch das „selbständige Schöne" alteriert, organisch gestört würde, und ebenso umgekehrt. Genau die vorliegenden Tonformen selbst sind der unmittelbare Ausdruck der (ästhetischen) Subjektivität. Indem Hanslick den Wert des Kunstwerks nach dem Vorwiegen des objektiven Moments bemisst, stellt er die Individualitätslosigkeit der Musik als

höchstes Ideal hin. Er kann sich demgemäss eine Musik denken, welche „bloss Musik", aber keine, die „bloss Gefühl", d. h. in diesem Zusammenhang „bloss Individualität" wäre (22, 23). — Die Berechtigung dieser Einwände Stades hat Hanslick selbst dadurch zugegeben, dass er in späteren Auflagen seines Buches die Behauptung von der prinzipiellen Unterordnung des subjektiven Moments und von einer Musik, die „bloss Musik" sein soll, strich. Die Wurzel seines Irrtums hat er aber damit nicht beseitigt. Eine richtige Abgrenzung des subjektiven und objektiven Moments kann ihm nicht gelingen, da er als objektiv gegeben nur die technisch aufzeigbaren Elemente betrachtet, nicht auch den in ihnen versinnlichten Gehalt.[50])

Hanslick schreckt ja nicht davor zurück, als Inhalt der Musik einzig und allein „tönend bewegte Formen" zu bezeichnen. Er geht dabei, wie Stade mit Recht betont, von dem folgenden Trugschluss aus: Weil der Inhalt in der Musik untrennbar mit den Tonformen verbunden ist, so sind die Tonformen der Inhalt selbst, sind Selbstzweck. Hanslick lässt sich durch die unmittelbare Immanenz des Inhalts in den Tonformen dazu verleiten, diese letzteren, das Medium, zum Prinzip zu machen, einen jeden, über das rein Tonliche als solches hinausgehenden Inhalt zu leugnen. Entschiedener konnte er sich nicht auf den Boden des Materialismus stellen, der das, was Bedingung, Voraussetzung ist, zur Ursache, zum Prinzip macht; der, weil der Geist, um sich zu offenbaren, der Körperlichkeit bedarf und nicht an und für sich zur Erscheinung kommen kann, dessen Existenz leugnet und einen Faktor ausser der Körperlichkeit gar nicht anerkennt. Richtig ist, dass der Inhalt genau in den Tonformen zu suchen, untrennbar mit ihnen verbunden, unmittelbar in sie hineingebannt, dass er nichts Transcendentes, nichts ausser den Formen Liegendes, ihnen äusserlich Angeheftetes ist; deshalb bleibt er aber doch immer das Primäre, seine Erscheinung das Sekundäre. Wie die Seele Formprinzip des Körpers ist, ihn in allen Teilen durchströmt, ohne an und für sich sinnlich wahrnehmbar zu sein, so ist auch der gestaltende Geist in der Musik

unmittelbar in die Tonformen ausgegossen, freilich nicht als etwas mit Händen Greifbares, auf der Oberfläche Schwimmendes.[51]) Eine solche substantielle Triebkraft, welche die Tonformen ausgestaltet, lässt aber die Hanslick'sche Theorie vermissen. Nach ihr schwebt die Entstehung eines Tonwerkes vollständig in der Luft, ist ein willkürliches, jeder inneren Notwendigkeit bares, abstraktes Spiel der Phantasie, willkürlich wie die Mischung der Atome der Materialisten (11, 12, 13).

In allen diesen Erörterungen zeigt Stade sich Hanslick an Kenntnissen und Scharfsinn gewachsen, an Einsicht überlegen. Leider trübt er aber seine idealistische Auffassung durch eine bedauerliche Inkonsequenz. So einsichtsvoll er, wie wir gesehen haben, den musikalischen Gefühlsausdruck charakterisiert, so gilt ihm doch andererseits das Gefühl als eine kontinuierliche Reihe „innerer Erregungen, verkörpert in bis in ihre kleinsten Zeitbewegungen messbaren Nervenschwingungen". Auch im Ton unterscheidet Stade „den Nervenschwingungen genau entsprechende messbare Zeitelemente". Was innerlich das Schwingen der Nerven, das sei äusserlich das durch den Ton hervorgerufene Schwingen der Luftwelle. Demnach stelle die Musik die Nervenschwingungen des Gefühls sinnlich wahrnehmbar dar (5, 8, 34), erzeuge dadurch auch beim Hörer eine gewisse Nervenerregung und rufe so die bestimmten Gefühle hervor (42, 35). Es ist Stade sonderbarer Weise entgangen, dass er mit dieser Wendung seine wertvolle idealistische Deutung der Musik durchbricht, der Kritik einen nicht zu übersehenden leichten Angriffspunkt bietet und sich sagen lassen muss, dass der Vorwurf des Materialismus, den er gegen Hanslick erhebt, auf ihn selbst zurückfalle. — Eine gewisse Vorsicht ist noch von Nöten gegenüber den Behauptungen Stades, dass der Tondichter das Naturschöne als sein Vorbild idealisiere, dass er, so gut wie der Maler, aus dem Landschaftsbilde alles die einheitliche Stimmung Störende beseitige (47, 48), dass ferner das musikalische Hören ein Anschauen von Gefühlen in der Phantasie sei (32), und dass sich das künstlerische Urteil ganz

auf das Gefühl gründe (40, 41). Wer unseren Auseinandersetzungen mit Stades Vorgängern aufmerksam gefolgt ist, kann nicht im Zweifel sein, warum in diesen Punkten Vorsicht geboten bleibt. Im Ganzen hat uns Stade als einer der begabtesten modernen Musikästhetiker zu gelten und, nächst E. von Hartmann, als Hanslicks bedeutendster Gegner. Seine schlichte, ungekünstelte Darstellung, die nicht mehr scheinen will, als sie ist, spricht für die Wahrheit und Gediegenheit seines Denkens und Arbeitens. Das kleine Büchlein, das, meines Wissens, bisher nicht nach Verdienst gewürdigt wurde, sei der Aufmerksamkeit ernster Leser empfohlen. Es hätte ein anderes Schicksal verdient, als ihm zu Teil geworden.

B. Der Eklekticismus in der Musikästhetik.

Engel.

Gustav Engel lebte in Berlin. Nach dem Tode Rellstabs war er Musikkritiker an der Vossischen Zeitung, seit 1874 Lehrer des Gesangs an der Kgl. Hochschule für Musik. Im Gebiete der akustischen Theorie hat er sich verschiedentlich bethätigt;[52]) auch philosophisch war er gründlich durchgebildet in den Traditionen der Hegelschen Schule. Wie wenig Andere schien er berufen, durch seine nach der praktischen und theoretischen Seite gleich gesicherten Vorkenntnisse der philosophischen Ergründung der Musik wichtige Dienste zu leisten. Seine im Jahre 1884 erschienene „Aesthetik der Tonkunst" verdient als die Arbeit eines Musikgelehrten von Ruf und Bedeutung unsere besondere Aufmerksamkeit. Sie wird aber nur die schon früher gewonnene Ueberzeugung aufs Neue bekräftigen, dass die reichste Kenntnis des Details im Gebiete der Aesthetik nichts vermag ohne die Fähigkeit selbständig-spekulativen Denkens. — Engel nimmt sich nichts Geringes vor. Er stellt sich die Aufgabe, das Band enger zu knüpfen zwischen den höchsten philosophi-

schen Ideen und den technisch-musikalischen Gesetzen, also die Durchdringung des rein Musikalischen und rein Metaphysischen klarzulegen. Er glaubt, indem er dieser Aufgabe gerecht wird, eine wesentliche Umarbeitung der metaphysischen Grundbegriffe nach der rein musikalischen Seite hin zu vollziehen und auch die Lösung der von Hanslick angeregten Streitfragen zu finden. Das sind grosse Vorsätze und Worte. Hält Engel, was er verspricht, so dürfen wir gewichtige Aufklärung von ihm erwarten. Er teilt sein Buch ein in die folgenden sechs Abschnitte:

1. Der Begriff der Musik,
2. Die Ergänzung der Musik durch Poesie,
3. Die Ergänzung der Poesie durch Musik,
4. Das Gesamtkunstwerk und die Einzelkünste,
5. Das objektive Kunsturteil,
6. Die Musik als Glied in dem Leben des Geistes.

Wir werden gut daran thun, diesen Abschnitten im Einzelnen zu folgen, wir erreichen dadurch die beste Uebersicht über Engels ganzen Gedankengang.

1. Der Begriff der Musik.

Engel will den Begriff der Musik „genetisch erzeugen". Diese genetische Erzeugung stellt sich in Wirklichkeit so dar, dass Engel die Elemente der Musik eingehend erörtert. Er findet in ihnen die Grundlagen für unabsehbare Kombinationen enthalten; wie 76 Jahre früher Oersted, erkennt er aber auch, „dass die Musik schon in ihren ersten Prinzipien nicht auf Willkür oder blinder Notwendigkeit, sondern auf der unbewussten Thätigkeit derselben Vernunftgesetze beruht, welche in ihrem späteren Verlauf wirksam sind" (37). Es ist kein Zufall, dass unsere Musik mit Oktaven und Quinten begann. Die unbewusst schaffende Thätigkeit bringt zuerst das hervor, was die bewusste wissenschaftliche Einsicht erst später als das Einfachste erkennt und begründet. Ohr und Schwingungen sind für einander geschaffen, es äussert sich in ihrem Zusammenwirken verborgene Uebereinstimmung. Indem das natürliche Gehör Töne, deren

Schwingungszahlen im Verhältnis 1 : 2 : 4 : 8 stehen, als von verschiedener Höhe und doch unbedingt zusammenklingend, d. h. als Oktaven empfindet, urteilt es richtig, ohne zu erkennen, warum es richtig urteilt. Die alte Leibniz-Euler'sche Theorie hat diese Art des Hörens ein unbewusstes Zählen oder Rechnen genannt (14). Noch mehr bewährt sich diese unbewusste Rhythmik im Dreiklang, der keine willkürliche Erfindung ist, sondern die Notwendigkeit in sich trägt. Dass nach Jahrhunderte langem Suchen gerade der Dreiklang gefunden wurde als Stützpunkt aller ferneren musikalischen Gestaltung, lässt wiederum erkennen, dass dem Werdeprozess der musikalischen Elemente Gesetzmässigkeit innewohnt, d. h. dass sich schon in den einfachsten harmonischen Gebilden eine Vernunftgemässheit offenbart, die sich erst tastend, dann mehr und mehr sicher und zielbewusst äussert. Indem der dem Menschen eingeborene produktive musikalische Sinn sich zu offenbaren trachtete, musste er den Dreiklang gebären, vermöge einer auf den gleichen Punkt hinzielenden Gesetzmässigkeit des inneren Sinnes und tönenden Materials. Mit Recht bezeichnet Engel daher wie Oersted die Musik als ein „Ineinander von erscheinender Sinnlichkeit und bestimmendem Gedanken" (5), als eine Versinnlichung des vernünftigen Wesens des Menschen in der Welt des Hörbaren, und sieht die vollkommene Auffassung des musikalischen Kunstwerks darin, dass das in den Tönen niedergelegte Vernünftige angeschaut werde (34). Dies Anschauen des Vernünftigen schliesst zwei Seiten ein, deren eine die rein sinnliche Wirkung ist. Diese eine Hälfte wird zum ästhetischen Erfassen des Musikalisch-Schönen aber keinesfalls ergänzt durch die „bewusste Einsicht in den vernünftigen Zusammenhang". Engel schränkt das „bloss vernünftige Begreifen" und die „bewusste Einsicht in den vernünftigen Zusammenhang" selbst ein auf das Lehren und Lernen, das Zergliedern eines Tonstücks, das Lesen von Partituren u. s. w. Er weiss, dass der bewusst reflektierende Standpunkt nicht der höchste und letzte ist, sondern nur notwendiges Durchgangsmoment, um uns zu etwas Höherem zu führen (37). Demnach

liegt jenes Anschauen des Vernünftigen weder in der rein sinnlichen Wirkung der Töne, noch in dem bloss verstandesmässigen Begreifen der musikalischen Gestaltungen, sondern in einem Dritten, das Engel nicht ausdrücklich nennt, das wir aber mit Oersted ergänzend bezeichnen als das unbewusste Erfassen des seelischen Gehaltes.

Engel erweist sich nur zu bald ausser Stande, die fundamentale Erkenntnis, die er mit Oersted teilt, und die allein eine sichere Basis gewähren kann, festzuhalten, um darauf weiter zu bauen. Eine gewisse Einseitigkeit äussert sich schon darin, dass er das in der Musik versinnlichte Vernünftige zugleich als das einheitlich begreifende Wesen des Menschen deutet (34). Nicht die Vernunft, sofern sie einheitlich begreift oder verstandesmässiger Art ist, offenbart sich in aller Kunst, sondern die Vernunft, sofern sie schöpferisch gestaltet. Nicht die „begreifende Natur des Menschen" wird in die Gehörsempfindung hineingebildet, sondern die vernünftige; nicht ein „Einheitsstreben" war es, das die musikalischen Elemente oder gar die Tonkunst erstehen liess, sondern ein unbewusst schöpferischer Trieb, dem es um Einheit nur soweit zu thun ist, als sie durch Schönheit bedingt wird. — Engels Neigung, die Musik verstandesmässig abstrakt aufzufassen, äussert sich aber bald noch entschiedener. Er weist darauf hin, dass die mathematisch-theoretische Konstruktion des Tonsystems unendlich viele Tonstufen und Akkorde ergiebt, während die Praxis sich mit einer beschränkten Zahl begnügen muss. Es bleibt daher der Praxis nichts anderes übrig, als eine Auswahl zu treffen und die unendlich vielen Töne der theoretischen Tonleiter systematisch zu fälschen. Es entsteht dadurch unsere moderne gleichschwebende temperierte Stimmung, in der die Oktaven rein, die Quinten und Quarten annähernd rein, die grossen und kleinen Terzen und Sexten ziemlich unrein sind, abgesehen von anderen Verwischungen feiner Nüancen (20). Daraus ergeben sich für die Akkorde Ungenauigkeiten. Der praktische Musiker ist gewöhnt, den Dreiklang der zweiten Stufe in Dur, also in C-dur d f a als Molldreiklang anzusehen und zu

verwenden. Das ist, genau genommen, nicht richtig, denn für die mathematisch-physikalische Theorie ist d f a in C-dur nicht Molldreiklang, sondern verminderter Akkord; nur die temperierte Stimmung mit ihren Ungenauigkeiten lässt ihn als das erscheinen, was er in der Praxis gilt (28). Ganz so verhält es sich mit dem verminderten Septimenakkord, den man wohl auch den Schulmeisterakkord zu nennen pflegt, da er seiner Vieldeutigkeit wegen am leichtesten über modulatorische Klippen weghilft. Diese Vieldeutigkeit und Vielverwendbarkeit besitzt auch der verminderte Septimenakkord nur in der temperierten Stimmung, nach der mathematischen Theorie wäre er von geringerer Beweglichkeit (32). — In alledem erblickt Engel einen Widerspruch zwischen der Idee der Musik und ihrer Verwirklichung; er ist geneigt, die ideale Musik nur im Bereich der mathematisch reinen Stimmung zu suchen (19) und für das Abweichen der künstlerischen Praxis von der Theorie eine Schwäche der menschlichen Natur verantwortlich zu machen (21), da weder das menschliche Ohr mathematisch genau zu hören, noch die menschliche Stimme und die Musikinstrumente mathematisch rein zu intonieren im Stande sind. Engels Deutung dieser Verhältnisse ruht aber auf einer falschen Auffassung. Nicht die Idee der Musik tritt in Widerspruch zu der künstlerischen Praxis, sondern im Gegenteil, das Abweichen der Praxis von der mathematisch-physikalischen Theorie ist ein notwendiger und integrierender Bestandteil der Idee der Musik. Die Idee der Musik wird nicht gewonnen durch abstrakt mathematische Deduktionen, sondern nur durch eine von den gegebenen Kunsterscheinungen aus induzierte Theorie, die die menschliche Natur mit allen ihren Eigentümlichkeiten als notwendige Voraussetzung nimmt. Vom mathematisch-physikalischen Standpunkt aus muss es als eine Schwäche gelten, dass wir nicht mathematisch rein hören. Für den Aesthetiker aber gestaltet sich das Verhältnis im gegenteiligen Sinn, denn der Mensch würde überhaupt nie zur musikalischen Kunst gelangen, wenn sein Gehör nur für mathematisch reine Verhältnisse organisiert wäre. Engel verlegt das musikalische

Ideal in eine Sphäre, wo es weder existiert, noch existieren kann. Es giebt überhaupt keinen Widerspruch zwischen der Idee der Musik und dem künstlerischen Leben, sondern gerade nur das künstlerische Leben mit allen seinen Errungenschaften, Irrtümern und durch die menschliche Organisation bedingten Aeusserungen ist der vollkommene und adäquate Ausdruck der Idee der Musik.

Engel muss selbst einräumen, dass die Lebendigkeit des Vortrags kleine Abweichungen von der mathematischen Reinheit des Tones wie vom strengen Gleichmass des Taktes und Tempos nicht nur duldet, sondern sogar verlangt. In dieser Weise sei z. B. die Neigung der Musiker zu erklären, den steigenden Leitton hoch, die fallende Septime im Dominantseptimenakkord tief zu nehmen, Engel giebt auch zu, dass es das seelische Moment der Tonkunst ist, das dergestalt die rein formale, mathematisch bedingte Schönheit durchbricht (21). Trotzdem entschliesst er sich nicht, seine Ansicht von der Idee der Musik dementsprechend zu korrigieren, d. h. das seelische Moment als deren wesentlichsten Bestandteil festzuhalten. Er erblickt vielmehr eine neue Bewährung seines abstrakten Standpunktes in der an sich interessanten Beobachtung, dass jedes Tonstück auch nach den kühnsten Modulationen in die entlegensten Tonarten mathematisch genau auf die Tonhöhe zurückkehren kann, mit der es begonnen hat. Engel macht darauf aufmerksam, dass sich durch die Modulation die Bedeutungen der einzelnen Töne verändern. Wenn z. B. von C-dur nach G-dur übergegangen wird, wird a um ein Komma höher, als es in C-dur war, und so kann es vorkommen, dass die Tonika am Schluss eines Tonstücks nur für die „falsche" zwölfstufige Tonleiter und die damit zusammenhängende temperierte Stimmung noch dieselbe geblieben ist, die sie am Anfang war, während sie für die mathematische Rechnung um ein oder mehrere Kommas oder auch um ein Bruchteil eines solchen tiefer oder höher geworden ist (297). So geht im Quintett aus dem ersten Akt des „Lohengrin" bei mathematisch-reiner Intonation des kurzen a capella-Satzes die Stimmung um ein Komma in

die Höhe; haben die Sänger ein sehr feines Gefühl für die Reinheit der Intervalle, so muss der Wiedereintritt des Orchesters zu einer empfindlichen Dissonanz führen (298). Vermöge einer genialen Intuition scheinen unsere grossen Tonsetzer ihre Meisterwerke aber überwiegend im Geiste des reinen Tonsystems geschaffen zu haben, trotz der „schlechten" Gewöhnung, die die stete Beschäftigung mit der temperierten Stimmung des Klaviers mit sich bringt. Engel untersuchte rücksichtlich dieses Punktes Kompositionen von Beethoven, Mozart, Händel, Schubert, Mendelssohn und fand in den meisten Fällen eine überraschende Sicherheit im schliesslichen Festhalten der Tonika, so vielfach sich dieselbe auch im Verlauf des Tonstücks geändert haben mochte. Merkwürdig erwies sich in dieser Beziehung namentlich der lange Rezitativsatz zwischen Tamino und dem Sprecher in der „Zauberflöte". Die Tonika C verändert sich im Verlauf des Gesprächs verschiedentlich, wobei ein Zusammenhang des Höher- und Tieferwerdens mit dem Ausdruck zu bemerken ist. Schliesslich kehrt die Tonika aber wieder auf die ursprüngliche Höhe zurück und das Tonstück endet wie es begonnen (298). In „Don Juan" verlaufen in ähnlicher Weise alle Tonstücke mit Ausnahme des Quartetts, das um ein Komma zu hoch wird, und vieler Secco-Rezitative, die nicht als Kompositionen im strengsten Sinn des Worts betrachtet werden dürfen (299). — Im einzelnen Fall kann aber nur die mathematische Rechnung, nicht das feinste musikalische Gehör Aufschluss geben darüber, ob die Rückkehr zu der ursprünglichen Tonart nur für das unreine zwölfstufige Tonsystem oder auch für das reine unendliche Giltigkeit hat (22). Und gerade daraus ergiebt sich die angemessene Würdigung dieses ganzen Verhältnisses. Engel ist gewiss im Recht, wenn ihm ein Gefühl intellektueller Genugthuung erwächst aus der Erkenntnis, dass mathematische Reinheit eben doch erreichbar ist trotz aller Trübungen der reinen Intonation, welche durch die „Gebrechen der Endlichkeit" zu notwendigen werden. Schon die Thatsache aber, dass anerkannte Meisterwerke wie das Quartett aus Don Juan die mathematisch reine Rückkehr

zum Ausgangspunkt nicht einhalten, spricht dagegen, dass ein Gesetz von zwingender künstlerischer Notwendigkeit vorliegt. Selbst wenn aber ein solches Gesetz im Verborgenen waltete, so bedürfte es doch keinesfalls der mathematischen Rechnung, um ein Musikstück auf seine ästhetische „Richtigkeit" zu prüfen. Dann müsste das unbewusste Verlangen nach mathematischer Reinheit im berufenen künstlerischen Urteil ebenso lebendig sein wie im schaffenden Geiste; dann würde die mathematische Rechnung doch immer nur eine bewusste Kontrolle dessen bedeuten, was der begabte Komponist unbewusst verwirklicht, sein kongenialer Hörer ebenso unbewusst nachfühlt und, wenn es fehlt, vermisst. Die Thatsache, dass die mathematisch reine Rückkehr zum Ausgangspunkt nicht nur möglich ist, sondern sich ohne Wissen und Zuthun der Komponisten sogar nach den entlegensten Modulationen häufig verwirklicht, kann nur ein Beweis dafür sein, welch' grossen Einfluss das mathematische Element selbst in der voll entwickelten Tonkunst im Verborgenen und ohne Beeinträchtigung der künstlerischen Freiheit noch auszuüben vermag.[58])

Im ersten Abschnitt seines Buches hat Engel dem Leser Einblick gewährt in das Wesen der musikalischen Elemente, des Rhythmus, Taktes, der Akkorde, der Melodie, wovon wir nur das für uns Wichtigste herausgegriffen haben; er hat ferner die Erkenntnis gefördert, dass sich schon in diesen Elementen Vernunftgesetze bethätigen, und dass das ästhetische Erfassen weder in der rein sinnlichen Wirkung der Töne, noch in dem bloss verstandesmässigen Verstehen, sondern in dem Anschauen des Vernünftigen liege. Daneben hat er aber die Neigung bekundet, die Musik in abstraktem Sinn zu deuten, und eben diese Neigung wird, wie wir alsbald sehen werden, seiner ganzen ästhetischen Theorie zum Verderben. Wenn Engel schliesslich glaubt, mit seinen bisherigen Erörterungen den Begriff der Tonkunst „genetisch erzeugt" zu haben, so brauchen wir darin wenig mehr zu sehen als eine philosophische Redensart.

2. Die Ergänzung der Musik durch Poesie.

Die abstrakt-formalistische Tendenz, die sich bei Engel bis jetzt nur andeutungsweise und gewissermassen schüchtern bemerkbar gemacht hat, tritt mit einem Mal mit, man darf sagen, erschreckender Offenheit hervor. Nachdem Engel im ersten Kapitel die Musik noch ein „Ineinander von erscheinender Sinnlichkeit und bestimmendem Gedanken" genannt hatte, ist sie ihm jetzt plötzlich nichts anderes mehr als „vernünftig gegliederte reine Zeit" und in Folge dessen der „vorzüglichste denkbare Zeitvertreib" (39). Jetzt bezeichnet Engel als den Inhalt der Tonkunst die „Zeit an sich selbst" und bezieht den musikalischen Gestaltungsprozess auf die „blosse Form der Zeit" (50, 51). Damit verrennt er sich, wie leicht zu sehen ist, in eine schlimme formalistische Sackgasse. Kaum mag man es glauben, dass ein Mann, der sein Leben der Kunst widmete, der den Zauber der Musik täglich und stündlich selbst empfand, und der in seinen kleineren theoretischen Schriften so viel Einsicht bewährte, sich in seiner ästhetischen Ueberlegung so sehr zu verirren vermochte, ohne dessen inne zu werden, dass er alles das abstreitet, was die musikalische Schönheit ausmacht. Engel übersieht nicht mehr und nicht weniger als den musikalischen — Ton. Die vernünftige Gliederung der reinen Zeit führt nur zu Takt und Rhythmus, schon der einzelne musikalische Ton geht darüber hinaus, denn die zeitliche Ordnung der Schallwellen, abgesehen von dem in ihr sich realisierenden Tönen, ist etwas rein Abstraktes, nur Mittel zum Zweck, und wird als solche gar nicht wahrgenommen. Nicht die Gliederung der Zeit macht den Ton, sondern die die Zeit gliedernde Materie. Auf die Musik als Kunst angewandt wird Engels Behauptung geradezu zur Ungeheuerlichkeit. Engel raubt der Musik nicht nur allen substanziellen Gehalt, sondern macht sie völlig in der Luft schweben, wenn es gestattet ist, von etwas rein Zeitlichem zu sagen, dass es in der Luft schwebe. Nach

Engel besässe die Musik blosse Gedankenexistenz, allerhöchstens käme ihr die Bedeutung bewusster und unbewusster Rhythmik zu. Engel bestätigt das noch einmal ausdrücklich dadurch, dass er erklärt, Musik sei „Symmetrie des bewussten Rhythmus und Symmetrie des unbewussten Rhythmus in den Verhältnissen der Tonhöhe und die Entwicklung aller möglichen Konsequenzen dieses Grundprinzips" (265)[54]. Der Musiker Engel geht somit in der abstrakt-formalistischen Verkennung der reinen Musik noch beträchtlich über seinen Meister Hegel hinaus. Er muss sich in die schlimmsten Widersprüche verwickeln, indem er einerseits an seinem formalistischen Grundgedanken festzuhalten sich bemüht, andererseits den thatsächlichen Verhältnissen gerecht werden will. Er muss die grundlegenden Sätze seiner Theorie unter der Hand sogleich selbst wieder aufheben und zurücknehmen. Er muss es selbst aussprechen, dass das Studium der Musik die daran gewandte Zeit nicht lohnte, wenn die Musik nichts weiter wäre als möglichst vollkommener „Zeitvertreib"; dass die Musik nur dann ein „Spiegel des Lebens" heissen und edle, heilige Gefühle wecken kann, wenn sie mehr ist als blosse Zeitgestaltung. Engel spricht von der tiefen Wirkung des Orgelspiels in der Kirche und gründet diese Wirkung zugleich auf die „Inhaltslosigkeit" der Musik (40—41). Das Allerschlimmste aber ist, dass er sich genötigt sieht, für die vermeintlich leere Musik anderswoher einen Inhalt zu borgen. Er glaubt, es bedürfe der Hilfe der Poesie, um das „seelisch geistige Leben mit dem Musikalischen zu verbinden" (52, 55); erst die Vokalmusik lässt er in innere Beziehung treten zu Stimmungen, Affekten, Situationen und Handlungen (70) — daher die Aufschrift dieses ganzen Kapitels: „Die Ergänzung der Musik durch Poesie".

Engels Gedankengang dürfte damit in seiner prinzipiellen Verkehrtheit klar gelegt sein. Im Uebrigen enthält der zweite Abschnitt seiner Aesthetik Detailuntersuchungen, die im Einzelnen zwar manches Schätzbare, ja sogar einiges Vortreffliche zu Tage fördern, die Engel aber nur gewaltsam mit seinem Hauptgedanken zu vereinen vermag, indem er sprunghaft und willkürlich vorgeht.

Er verliert sich dabei im Detail. Ueber dem Einzelnen, das er mitzuteilen weiss, vergisst er die grundlegenden Fragen, von denen er ausgegangen ist, er lässt die Probleme versanden und verwirrt den Leser, anstatt ihn in zielbewusstem Kreise zum Ausgangspunkt zurückzuführen. — Trotzdem Engel als den Inhalt der Musik die „Zeit an sich selbst" bezeichnet, also die Musik jeglichen substanziellen Inhalts beraubt, ist er, um den Thatsachen der künstlerischen Wirklichkeit einigermassen gerecht zu werden, doch genötigt, daran festzuhalten, dass das Musikalisch-Schöne, wie alles Schöne überhaupt, stets ein bestimmtes, von anderem unterschiedenes, also ein charakteristisch Schönes sei (45). Den offenkundigen Widerspruch, in den er sich dabei verwickelt, übersieht er; er wendet seine ganze Aufmerksamkeit den musikalischen Elementen zu, vermöge deren in Wirklichkeit das Musikalisch-Schöne als ein charakteristisches zu Stande kommt, die aber selbst in ihrer Gesamtheit nie zu Stande gekommen wären, wenn den Musikern nur die Zeit an sich selbst zur Verfügung stünde.

Als erstes dieser Elemente bezeichnet Engel den Takt, dessen charakterisierende Kraft er aber viel zu hoch einschätzt. Jedes Tonstück sei „entweder entschieden oder weich vermittelnd, schwer oder leicht, männlich oder weiblich, ernst oder heiter schon durch den Takt" (45). Engel giebt zwar zu, dass die durch den Takt allein geschaffene Eigenart eines Tonstücks durch die anderen musikalischen Elemente noch weiter gesteigert oder gemildert werde, sodass auch der ungerade Takt energisch, der gerade milde und weich erscheinen könne. Trotz dieser durch die einfachste Vernunft gebotenen Einschränkung begeht Engel aber doch eine starke Uebertreibung. Die eingreifendste Veränderung, die ein Tonstück beim Vertauschen des geraden und ungeraden Taktes erfährt, liegt vielmehr in der Verschiebung sämtlicher Betonungen, als in der verschiedenen ästhetischen Kraft der Taktarten an sich. Die Verschiebung der Betonungen ist zwar bedingt durch die Taktvertauschung, aber nicht identisch mit ihr. Bei Engel liegt der ganze Nachdruck auf der

charakterisierenden Kraft des 1, 2; 1, 2; 1, 2 oder 1, 2, 3; 1, 2, 3; 1, 2, 3.

Nächst dem Takt ist es das Tempo, das die charakteristische Eigenart einer Komposition bis zu einem gewissen Grade bedingt. Das langsame Zeitmafs hat im Ganzen mehr den Charakter des Grossen, Würdevollen, Ernsten, Feierlichen, das schnelle den des leicht Beweglichen und Kleinen (45—46). Das kann sich jedoch, wie wir ergänzend beifügen, in der Praxis wiederum ganz verschieben, je nach der Beschaffenheit der übrigen musikalischen Elemente. So wenig sich aus dem Takt allein die Eigenart eines Musikstücks bestimmen lässt, so wenig aus dem Tempo. Beethoven hat Allegrosätze geschrieben voll Wucht und Erhabenheit und Adagios, in denen alle Abstufungen von düsterer Tragik bis zu idyllisch heiterer Ruhe gegeben sind. Das Tempo allein sagt noch nichts aus über die seelische Beschaffenheit der in den Tönen versinnlichten Regungen, sondern bestimmt nur die Schnelligkeit oder Langsamkeit ihres Verlaufs und die dadurch bedingte Dynamik und Art des Sich-Ausbreitens. Tragische Erhabenheit äussert sich im Adagio zwar anders als im Allegro, darum kann der Stimmungsuntergrund aber doch der gleiche sein, verschieden nur die Art der Entladung. Damit sind dann allerdings gewisse unüberschreitbare Grenzen gegeben. Idyllische Ruhe und Behaglichkeit kann sich nicht in einem Prestosatz aussprechen, leidenschaftliches Vorwärtsstürmen und ausgelassener Jubel nicht in einem Largo. Das Tempo besitzt an sich also im Verein mit der hinzutretenden Accentuation bestimmter Taktteile einen gewissen Charakter: den der Ruhe oder vorwärtsdrängenden Hast. Dieser Charakter ist aber nur dazu da, aufgehobenes Moment zu werden im Ganzen des musikalischen Kunstwerks, dem gegenüber das Tempo an sich noch völlig leer erscheint als eine Zeitform, die für die eine Art des hinzutretenden Gehaltes mehr, für die andere weniger oder gar nicht geeignet ist. Will man von der charakterisierenden Kraft des blossen Tempos sprechen, so ist daher, wie beim Takt, Vorsicht von Nöten.

In einem Tonstück können ferner alle Abstufungen der Dynamik vorkommen vom Pianissimo bis zum Fortissimo und alle Abstufungen der Tonhöhe. Der starke Ton entspricht dem Festen, Entschiedenen, der schwache dem Leichten, Spielenden. In ähnlicher Weise sind tiefe Töne dem Langsamen und Grossen analog, hohe dem Schnellen und Kleinen. In der Tiefe hat die Kraft den Charakter des Voluminösen, in der Höhe den des Intensiven. Der ernste und erhabene Ausdruck wird also im Allgemeinen mehr zu der tieferen Hälfte des Tonreichs hinneigen, der heitere und spielende mehr zu der höheren. Aber auch dies Verhältnis erleidet, wie Engel selbst betont, in der Praxis oft wesentliche Veränderungen. Allein schon durch die verschiedenen Klangfarben besitzt die Musik die Möglichkeit, den energischen oder sanften Ausdruck in freierer Weise nach den entgegengesetzten Richtungen hin auszudehnen. Scharfe Klangfarben, wie bei den Trompeten, führen den Ausdruck des Entschiedenen in die Region des an sich Leichteren, dunkle Klangfarben, wie namentlich bei den sanftesten Orgelregistern, den des Weichen und Milden in die Region des an sich Ernsten und Schweren (48—49). Somit ist auch die charakterisierende Kraft von Höhe und Tiefe, wenn man von dem Hinzutritt aller übrigen musikalischen Ausdrucksmittel absieht, nur eine allgemeine und daher beschränkte. Ein und derselbe musikalische Gedanke hat zwar veränderten Charakter, wenn er in die grosse und wenn er in die zweigestrichene Oktave gelegt wird; weder kann aber die tiefe Lage an und für sich einem Tonstück Ernst, noch die hohe ihm Anmut verleihen. Wenn die verschiedenen Tonlagen ihre verschiedene Eigenart an einem und demselben musikalischen Gedanken bethätigen, der jetzt in tiefer und später, ohne sonstige Veränderung, in hoher Lage erscheint, so mag man sie etwa vergleichen mit dem Wechsel der Beleuchtung in der Landschaft. Die Landschaft an und für sich, d. h. in ihren Linien und Massen bleibt dieselbe, ob ein düsterer oder heiterer Himmel über ihr ruht; dennoch bringt der Wechsel der Beleuchtung für den ästhetischen Eindruck wichtige Veränder-

ungen mit sich. Wie aber die Lichtwirkung an und für sich ohnmächtig ist, wenn sie sich nicht an einem ihr gemässen landschaftlichen Substrat bethätigen kann, so sind Höhe und Tiefe blosse Schemata, solange nicht ein musikalischer Gedanke sie in seinen Dienst nimmt und untrennbar mit sich verschmilzt.

Ebensowenig wie Takt, Tempo, Tonstärke, Höhe und Tiefe der Tonlage bedingen Moll und Dur oder die Verwendung von Konsonanzen und Dissonanzen an sich den Charakter eines Tonstücks. Engel spricht es selbst aus, „dass das Charakteristische jedes einzelnen der Elemente durch Beimischung der anderen von entgegengesetztem Charakter stets mehr oder weniger aufgehoben werden kann" (50). Er spricht das zwar aus, denkt den Gedanken aber nicht bis zu Ende durch. Nach seiner Darstellung wäre immer noch ein nur mechanisches Nebeneinander der einzelnen Ausdruckselemente möglich, wobei sich die Eigenheiten gegenseitig aufheben und abschleifen. Engel hat zwar gezeigt, dass Takt, Tempo, Tonhöhe, Tonstärke u. s. w. Mittel sind zur Erreichung charakteristischer Bestimmtheit. Worin diese Bestimmtheit selbst ihr Wesen habe, das ist bei ihm aber noch ganz im Dunkel geblieben. Dass ein Tonstück im $^3/_4$-Takt und in Moll steht, Allegro genommen wird, alle Abstufungen von pp bis zum ff und von der Tiefe zur Höhe in sich schliesst, viele Dissonanzen enthält und polyphon geführt ist, — dies alles zusammen sichert ihm noch keineswegs einen bestimmten künstlerischen Charakter, sondern bedeutet nichts, als eine ganz allgemeine Umgrenzung, innerhalb deren sich die verschiedensten musikalischen Charaktere verwirklichen können. Es fehlt in Engels Ausführungen gerade die Hauptsache, nämlich die Betonung dessen, dass die charakteristische Bestimmtheit eines Tonstückes vor allem bedingt ist durch das geistige Band, das alle die aufgezählten Elemente zusammenschlingt und erst einem bestimmten Ausdruck dienstbar macht. Nicht der $^3/_4$-Takt, nicht Dur und Moll, nicht Konsonanz und Dissonanz, noch die Summe oder das Produkt aller dieser Elemente geben einem Tonstück die Eigenart, sondern der im $^3/_4$-Takt, in Dur

und Moll, Konsonanzen und Dissonanzen versinnlichte seelische Gehalt, und gerade den leugnet Engel durch seine formalistischen Voraussetzungen. Er behandelt die Mittel, die erst zum Gehalte führen, wie den Gehalt selbst. Was er über die musikalischen Ausdruckselemente sagt, ist zum Teil fein beobachtet und wissenswert, beweist aber noch nicht das, was es beweisen will und soll. Dass alles Musikalisch-Schöne ein bestimmtes, von anderem unterschiedenes ist, eben weil es schön ist, unterliegt keinem Zweifel. Aber es ist nicht charakteristisch bestimmt aus den von Engel angeführten Gründen allein.

Von der Erörterung der musikalischen Ausdruckselemente geht Engel auf eine gewaltsame und unorganische Weise über zur Erörterung des Gesanges. Ein innerer Zusammenhang besteht dabei nur in seiner Einbildung. Er ist immer noch auf der Suche begriffen nach einem der reinen Musik zuzuführenden Inhalt. Er streift dabei die musikalische Nachahmung von Naturlauten (51) und die Programmmusik (53). An sich vortreffliche Ausführungen widmet er der menschlichen Rede (56ff.). Die Rückkehr zur Musik stellt er durch die Frage her, ob in der Rede ein Bedürfnis vorhanden sei nach Ergänzung durch Musik (79). Die Antwort auf diese Frage wird gegeben durch eine Anzahl mehr oder weniger richtiger Beobachtungen über den Unterschied von Rede und Gesang. Der wichtigste Unterschied liegt in der gleitenden und festen Tonhöhe (83). Ausserdem lehrt schon die äusserlichste empirische Beobachtung, dass das Wort in der gesprochenen Rede mehr zur Geltung kommt, als in der gesungenen. Die Sprachlaute verbinden sich nicht in gleichmässig günstiger Weise, ja zum Teil gar nicht mit dem musikalischen Ton (81). Helmholtz hat über diesen Punkt wichtige Aufklärung gegeben.[55]) Die Vokale haben eine ihnen eigene, von dem gesungenen Ton meist wesentlich abweichende Tonhöhe, sie heften sich in der Regel an einen der Obertöne des gesungenen Tones und verstärken diesen. Das ist freilich meistens auch beim Sprechen der Fall; aber hier sucht sich der Vokal ohne unser Wissen und Zuthun die ihm günstigsten Ton-

höhen von selber aus, während er sich beim Singen dem selbständigen melodischen Gesetz unterordnen muss. Tonhöhe und Vokal verhalten sich also beim Sprechen und Singen gerade umgekehrt; dort herrscht der Vokal, hier die Tonhöhe, und daraus folgt mit Notwendigkeit, dass die Deutlichkeit des Worts beim Sprechen eine grössere ist als beim Singen (82).

Engel bestimmt den Unterschied von Rede und Gesang ferner dahin, dass der Gesang als Idealisierung der Rede zu betrachten sei. Er hat damit aber nicht das Richtige getroffen. In Wahrheit ist der Gesang weder Idealisierung noch Hyperidealisierung der Rede, sondern künstlerische Neuschöpfung, ein streng abgesondertes, völlig selbständiges Gebiet mit eigenen Gesetzen und Daseinsbedingungen. Rede und Gesang haben zwar gemeinschaftliche Elemente, darum kann der Gesang aber doch selbst aus der höchsten Idealisierung der Rede niemals hervorgehen, wenn nicht ein qualitativ Anderes, die Musik, hinzutritt und gewisse Elemente der Rede in sich aufhebt. Und das ist nicht mehr Idealisierung, sondern Amalgamierung. Die Idealisierung der Rede hat im künstlerischen Poesievortrag ihren Gipfel erreicht, sei es als Darstellung auf der Bühne, oder als Rezitation.

Auch die Frage, welche Bedeutung dem Gesang ohne Worte zukommt, kann Engel von seinen Voraussetzungen aus nicht befriedigend lösen. Ihm gilt der Gesang ohne Worte als unvollständig deshalb, weil nach seinem Dafürhalten die Musik einen konkreteren Inhalt überhaupt nur durch das Wort als Träger des seelischen und geistigen Lebens erhält (73). Dass diese Auffassung nicht genügt, haben wir uns längst klar gemacht. Nicht weil das Wort der reinen Musik überhaupt erst konkreten Inhalt zuführt, ist der Gesang mit Worten der vollständige Gesang, sondern weil der Gesang in seiner Vollständigkeit eine Vereinigung des Musikalisch-Schönen mit dem Poetisch-Schönen bildet und das Letztere an das Wort gebunden ist. Neben der aus dem Zusammenwirken beider Sphären hervorgegangenen gemeinsamen Gestaltung erscheint der wortlose Gesang

nur als Vorstufe, die wesentlich Studienzwecken dient. Als Koloraturgesang bildet er einen Teil des Kunstgesangs. Künstlerischen Sinn und Bedeutung besitzt aber auch die Koloratur nur dann, wenn sie mit dem Wort oder zum mindesten mit dem durch das Wort geforderten Ausdruck in Verbindung bleibt und aus ihm herauswächst. Andernfalls wird sie zum „unvollständigen" Gesang, der auf das Zusammenwirken der Musik mit der Dichtkunst verzichtet, somit die menschliche Stimme als Instrument, nicht aber ihrer höheren und einzigartigen Bedeutung gemäss behandelt.

Da Rede und Gesang sich durch die gleitende und feste Tonhöhe unterscheiden, will Engel daraus den Schluss ziehen, dass der Gesang vorzugsweise den Ausdruck des Bestimmten, Festen, Energischen begünstige, während die Rede sich mehr zum Ausdruck des Unbestimmten eigne (83—84). Als ob die Bestimmtheit des Ausdrucks abhänge von der festen musikalischen Tonhöhe, und nicht vielmehr von der Bestimmtheit und Festigkeit der Accentuation, die in der gesprochenen Rede in gleichem Maſse vorhanden und möglich ist, wie im Gesang. Die Rede kann allerdings vermöge ihrer viel grösseren begrifflichen Beweglichkeit und vermöge ihrer Freiheit von der musikalisch festen Tonhöhe das Schwankende, Unsichere, Werdende und vor allem das Fragende erschöpfender zum Ausdruck bringen als der Gesang. Daraus folgt aber nicht, dass ihr ganzes Schwergewicht nach dieser Seite liegt, sondern nur, dass sie dies Gebiet eben mehr erschöpft. Die Dramen Skakespeares, Göthes und Schillers bringen das Bestimmte, Feste, Selbstgewisse mit derselben Kraft, Intensität und Sicherheit zum Ausdruck (beim Lesen und auf der Bühne) wie irgend ein Musikdrama, nur die Art des Ausdrucks ist eine andere. — Nach Engel kann der Gesang überall da nicht zur vollen Entwicklung kommen, wo die Empfindung gar zu matt oder durch Zweifel verdunkelt sei, aus gesellschaftlichen Rücksichten verborgen oder gar aus Bosheit erheuchelt werde. Der Gesang verlange offene Menschen, welche warm empfinden und ihre Empfindungen frei

und ungehindert walten lassen. Von diesem Gesichtspunkt aus will Engel später untersuchen, welche dramatischen Vorwürfe sich besser eignen für die Oper, welche für das gesprochene Drama. Er wird dabei voraussichtlich zu schiefen Resultaten gelangen und vor allem über Mozarts Don Juan ein Verdammungsurteil aussprechen müssen. Denn Don Juan repräsentiert in allen Stücken das Gegenteil dessen, was Engel vom Träger des Gesanges verlangt. Er ist weder ein ehrlicher Charakter, noch empfindet er warm, noch spricht er seine Empfindungen offen aus. Im Gegenteil! er heuchelt und betrügt, solange er vor uns steht. Er belügt Zerline, er belügt Elvira, er belügt Donna Anna — und singt doch so schön bei allen diesen schändlichen Unwahrheiten. Der Unterschied der poetischen und musikalischen Sphäre liegt eben nicht in den von Engel angegebenen Punkten, die in künstlerisch Gleichberechtigtes ein Verhältnis von Ueber- und Unterordnung hineintragen und die Ausdrucksfähigkeit auf beiden Seiten theoretisch einschränken. Könnte der Gesang nur da zur vollen Entwicklung kommen, wo offene Menschen sich offen aussprechen, dann wäre das musikalische Drama überhaupt nicht möglich, denn das Drama nimmt die Menschen wie sie sind, nicht wie sie in einer moralisch besseren Welt sein könnten.[56]) Nicht darin liegt das Wesen der musikalischen Komposition, dass sie die „bestimmte, in sich begrenzte, sichere Empfindung" eines Gedichtes von Göthe, Schiller, Uhland noch bestimmter macht, — das ist weder nötig noch möglich, — sondern darin, dass sie dem in Worten Ausgedrückten den parallelen musikalischen Ausdruck hinzufügt und so ein doppelseitig Schönes entstehen lässt. Die grössere Bestimmtheit und Energie des Ausdrucks kann dabei mehr auf Seiten des Gedichtes oder der Komposition liegen, beide Seiten können sich auch im Ausdruck völlig decken, je nach Begabung oder augenblicklicher Disposition des Dichters und Komponisten. Keinesfalls ist die Musik prinzipiell an Bestimmtheit und Festigkeit überlegen.

Vortrefflich an sich ist Engels Auseinandersetzung mit

Hanslick über die Möglichkeit der Uebertragung einer Komposition von einem Text auf den anderen (97ff.). Ausgiebige Betrachtungen widmet er dem musikalischen Vortrag, insbesondere dem Gesangsvortrag (103—122). Er macht sechs Kategorien ausfindig, in die sich jedes Tonstück nach seinem Gesamtcharakter einfügen lasse, und wonach man die Wahl des Zeitmafses zu treffen habe (114). Doch spiele dabei die unmittelbare Wärme der Auffassung und Empfindung auch eine wichtige Rolle.

Schliesslich unternimmt es Engel, festzustellen, bis zu welcher zweifellosen Bestimmtheit des Ausdrucks und der Darstellung die Vokalmusik gelangen könne. Zu diesem Zwecke wählt er die Arie Florestans aus „Fidelio" und zergliedert zunächst einmal die ihr vorausgehende grosse Instrumentaleinleitung. Er hat vergessen, dass die Vokalmusik im zweiten Akt des Fidelio erst mit dem Rezitativ Florestans beginnt, trotzdem er selbst ausdrücklich an anderer Stelle jene Orchestereinleitung als „Instrumentalmusik als solche ohne allen Gesang" bezeichnet (148). Auf etlichen Seiten seines Buches sucht Engel sich vor allem darüber klar zu werden, ob die von Beethoven herrührenden Vortragsbezeichnungen „willkürlich hinzugefügt" seien oder so aus den „Tonhöhen- und Taktverhältnissen" (!) von selber folgen, dass ihre Angabe für einen richtig empfindenden Musiker eigentlich überflüssig wäre (126). Das Ergebnis ist so vernünftig, als man nur wünschen mag. Die Vortragszeichen werden als ein integrierender Bestandteil der Komposition erkannt, aus der selbst sie sich als notwendig ergeben würden (130). Nur ein deutscher Gelehrter kann seine Denkkraft so grauer, unfruchtbarer Theorie zuwenden! Als ob es eines Beweises bedürfte für das, was selbstverständlich ist! Muss man beweisen, dass auf einem guten Bilde Licht und Schatten nicht willkürlich verteilt sind? Muss man beweisen, dass Schillers und Wagners scenische Bemerkungen mit Absicht eingefügt sind und einen integrierenden Bestandteil des Ganzen bilden? Die Vortragszeichen Beethovens sind weder willkürlich noch auch für den besten Musiker überflüssig. Sie enthalten die klar ausgedrückte

Absicht des Komponisten, der als Schöpfer des Kunstwerkes auch für dessen Vortrag die kompetenteste Instanz bleibt und, indem er seinen Willen fixiert, allen zu weit gehenden subjektiven Differenzen einen Riegel vorschiebt, ebenso sehr im Interesse seines Werkes als des geniessenden Hörers.

Jetzt erst, nachdem dieser Punkt erledigt ist, kann Engel daran denken, den eigentlichen Inhalt der Komposition zu prüfen. Dass das Vorspiel grosses Leiden darstelle, nimmt er als zugestanden an. Aber Leiden welcher Art? Das eines Einzelnen oder einer Vielheit? Leiden, das objektiv gross ist oder nur von seinem Träger für gross gehalten wird? körperliches oder seelisches Leiden? Verschuldetes oder unverschuldetes? u. s. w. u. s. w. Auf alle diese Fragen will Engel aus der Komposition allein heraus Antwort geben. In umständlicher Weise stellt er denn auch unter Ausschaltung aller übrigen Möglichkeiten fest, dass Beethovens Orchestereinleitung nichts anderes ausdrücken könne, als das unverschuldete schwere Leiden eines edlen Menschen, der um der Tugend und Gerechtigkeit willen von einem Bösewicht unterdrückt wird. Dies und nichts anderes muss nach Engel der musikalische Hörer der Komposition auch dann entnehmen, wenn er die Oper „Fidelio" nicht kennt. Wie Engel zu seinem Resultat gelangt, braucht uns nicht weiter zu kümmern, denn das Resultat selbst trägt das Gepräge des Irrtums zu offenkundig an der Stirn. Kein Mensch, und wenn er gottbegnadete Ohren hätte, vermag das, was Engel will, aus Beethovens Orchestereinleitung herauszuhören, trotz der scharfen Bestimmtheit ihres musikalischen Gehaltes. Das hört nur derjenige hinein, der die Oper kennt und gewaltsame Deutungsversuche unternimmt, anstatt es sich mit dem rein musikalischen Gehalte genügen zu lassen. Engels ganzer Auslegungsversuch ist eitel Phantasie. Wer gewöhnt ist, rein musikalisch zu hören, wird auf solche Abwege garnicht geraten und vor allem nicht glauben, dass Wert und Würde der Tonkunst dadurch irgend erhöht werden. Nur die Grenzen der Tonkunst werden gewaltsam verrückt, indem man ihr einen Ausdruck zumutet, der

nicht ihr eigen ist und darüber das vergisst, was ihre ganze Stärke ausmacht. Musik und Poesie decken sich auch in einzelnen Fällen niemals in der Weise, wie Engel in Folge seiner verhängnisvollen Vermengung von Instrumentalmusik und Vokalmusik meint. Niemals vermag die Musik das auszudrücken, was nur in Begriffe gekleidet werden kann, und niemals die Dichtkunst jenen spezifisch musikalischen Gehalt zu geben, der ausschliesslich an Töne gebunden ist. Und gerade deshalb, weil das Ausdrucksvermögen der beiden Künste so gänzlich verschieden und doch innerlich verwandt ist, vermag ihre Vereinigung ein neues Drittes — die Vokalmusik — zu erzeugen. Es hilft nichts, dass Engel unter der Hand das, was er gesagt hat, wieder zurücknimmt oder zum mindesten so einschränkt, dass fast nichts mehr übrig bleibt (147). Es giebt hier nur ein Niemals! Auch nicht einzelne Ausnahmefälle durchbrechen die für alle Ewigkeit gezogene Grenze zwischen Dichtkunst und Musik; die höchste Begabung wird sich in ihrer weisen Respektierung, nicht im Versuche des gewaltsamen Bruches bewähren.

Engel ist somit gar nicht glücklich in seinen abschliessenden Erörterungen. Er will nachweisen, wie weit der Ausdruck der Vokalmusik reicht und bedient sich dazu in erster Linie eines Orchesterstücks. Aus dieser Instrumentalkomposition deutet er das Unmögliche heraus und gerät dabei in peinlichen Konflikt mit seiner eigenen Theorie, die die Instrumentalmusik nur als gegliederte Zeit gelten lässt. Die Sphären der Musik und Poesie erscheinen bei ihm äusserlich zusammengezwungen, ihre wahre innere Beziehung bleibt unerkannt. Denn, da die reine Musik viel mehr ist als abstrakte Zeitgestaltung, ist es auch nicht nötig, für sie ausserhalb ihrer selbst einen konkreten Inhalt zu suchen. Alle Musik hat in einem gewissen, richtig verstandenen Sinn die Darstellung menschlichen Seelenlebens zum Inhalt, ist ein „Spiegel geistiger Seelenzustände", aber wiederum nicht in der Weise, dass ihr dieser Inhalt erst durch Vermittlung der Poesie zugeführt würde. Uebereinstimmung des Musikalischen und Poetischen bis zur vollständigen Kongruenz giebt es nicht, die Uebereinstimmung

stimmung kann immer nur darin bestehen, dass beide Künste, jede in ihrer Art, denselben seelischen Gehalt auszudrücken suchen. Dabei bleibt der Musik das der Poesie Eigentümliche, der Poesie das der Musik Eigentümliche versagt. Wie Engel das Wesen der Instrumentalmusik verkennt, so gelangt er auch nicht zu einer richtigen Auffassung des Gesangs und der Vokalmusik. Es sind zumeist alltägliche Wahrheiten, die wir seinen Theorien entgegen halten mussten. Als Gelehrter und Kenner hat er in den beiden ersten Abschnitten seines Buches zum Teil Treffliches geboten, als Aesthetiker keinen Anspruch auf Vertrauen erworben.

3. Die Ergänzung der Poesie durch Musik.

Dieser folgende Abschnitt vervollständigt Engels Anschauungen über die Vokalmusik. Die neue Aufschrift, die nach der Ergänzung der Musik durch Poesie eine Ergänzung der Poesie durch Musik in Aussicht stellt, ist im Grunde überflüssig, denn wir betreten kein anderes Gebiet. — Engel gründet die drei Hauptgattungen der Poesie — Epos, Lyrik und Drama — auf die drei Grundthätigkeiten der bewussten Seele: Vorstellen, Empfinden (Fühlen), Wollen (149). Das Wesen der Poesie führt er zurück auf die Durchdringung von Begriff und Anschauung: „Der Begriff ist das Herrschende, aber nur indem er sich anschaulich darstellt, ist die Darstellung poetisch. Zu Gunsten der anschaulichen Darstellung wird dann auch Metrum und Reim zu Hilfe gerufen; da beides aber auch entbehrt werden kann, so ist die anschauliche Darstellung, welche nie entbehrt werden kann, die Grundbestimmung“ (151, 155). Von hier aus stellt sich nun auch das Zusammenwirken von Poesie und Musik in einem anderen Lichte dar. Bis jetzt hat Engel das Verhältnis beider Künste nur in einer schiefen Weise charakterisiert. Er bezeichnete, wie wir wissen, die Musik als vernünftig gegliederte reine Zeit, der ein substanzieller Gehalt nur durch die Poesie zugeführt werden könne. Ausserdem sollte die Tonkunst zuerst als ein Ideales der Realität des poetischen Gehaltes gegenüber-

stehen, dann als ein Reales gelten gegenüber der Innerlichkeit des seelischen Lebens in der Poesie. Jetzt werden diese unhaltbaren und undurchführbaren Gesichtspunkte in den Hintergrund gerückt und statt dessen proklamiert, dass die Musik ganz wie die Poesie aus der Durchdringung von Begriff und Anschauung entstehe (151), und dass gerade darauf der innere Zusammenhang der beiden Künste beruhe. Denn sobald die Musik im Stande sei, die Wirkung auf die Anschauung irgend wie zu erhöhen, werde der Dichter ihre Mitwirkung nicht verschmähen.

Diese neue Auffassung Engels lässt eine doppelte Deutung zu. Nimmt man „Anschauung" in dem zunächst liegenden Sinn der durchs Auge vermittelten sinnlichen Erscheinung, und „Begriff" im rein verstandesmässigen Sinn als Allgemeinvorstellung, dann entsteht ein schlimmer Wirrwarr, denn gerade Anschauung und Begriff in dieser Bedeutung sind, wie wir uns oft klar gemacht haben, der Musik verschlossen. Die Musik kann uns weder Begriffe vermitteln, noch die Anschauung einer objektiv gegebenen Realität, eines Menschen, Baumes, einer Landschaft u. s. w. Die Wirkung auf die Anschauung in diesem Sinne erhöhen Malerei und Plastik, wenn sie eine vom Dichter geschaffene Gestalt oder Scene mit ihren Mitteln darstellen, auch der Schauspieler, wenn er in leiblicher Erscheinung das vom Dichter Ersonnene uns vor Augen führt. Solange also Anschauung und Begriff nach dieser Richtung gedeutet werden, gehen Musik und Poesie entgegengesetzte Wege und das, was die Möglichkeit ihrer Vereinigung ergeben soll, führt vielmehr zu ihrer unbedingten Trennung. Versteht man aber Anschauung und Begriff im Sinne von Anschaulichkeit und Idee, dann löst sich Alles aufs Beste, und die Sätze Engels erhalten volle Geltung. Das Poetisch-Schöne und das Musikalisch-Schöne entstehen gleichermassen aus der Durchdringung von sinnlicher Anschauung und Idee. In der Poesie ist der Phantasieschein der Repräsentant der sinnlichen Anschauung, in der Musik der klangliche Ohrenschein. Das Zusammenwirken beider Künste beruht nun darauf, dass Phantasieschein und Klangbild zu gleicher Zeit hervorgerufen

werden, gleichzeitig verlaufen und denselben ästhetischen Gehalt darstellen, wenn auch mit verschiedenen Mitteln: die Poesie auf Grund des Begriffes, die Musik auf Grund des begrifflosen Tones. In Göthe-Schuberts „Erlkönig" sagen Worte und Töne letzten Endes dasselbe. Da sie es aber in verschiedener Weise sagen, so entsteht aus ihrer Vereinigung ein Drittes, Neues, das sowohl die Schönheit der Poesie als der Musik in sich fasst. Die voll entwickelte Musik kann nun auch in einer gewissen, richtig verstandenen, Weise die Anschaulichkeit im engeren, räumlichen Sinn unterstützen und heben (Archibald Douglas, der dem Pferde des Königs folgt), aber nur durch Analogien, nicht durch ein Abbilden und räumliches Darstellen, wie es den bildenden Künsten und dem Phantasieschein der Poesie möglich ist.

In diesem Sinn gedeutet erhalten Engels Sätze vom Zusammenwirken der Poesie und Musik volle Giltigkeit. Engel selbst hält diesen Standpunkt auf die Dauer aber nicht fest, giebt ihn vielmehr später völlig wieder preis, indem er zwar in der Musik die Idee der Sinnlichkeit, in der Poesie dagegen die Sinnlichkeit der Idee immanent sein lässt (283). Ausserdem giebt es bei dem Zusammenwirken von Poesie und Musik weder ein Inneres noch Aeusseres, wie Engel meint, sondern nur ein paralleles Hinstreben nach dem gleichen Ziel mit verschiedenen Mitteln. Dass die Poesie bei ihrer Vereinigung mit der Musik sich nicht so frei ergehen kann und darf wie bei selbständigem Auftreten, hat seinen Grund nicht darin, „dass sie dem Musikalisch-Aeusseren gegenüber selbst noch ein Inneres ist und daher ihre eigene Aeusserlichkeit weniger breit und selbständig zu entwickeln hat" (156), sondern nur in dem Umstand, dass die Musik in der gleichen Zeit weniger Worte zu vermitteln vermag als Deklamation und Rezitation. Die musikalische Tonentfaltung dehnt die Silben, der Gesangsvortrag erfordert mehr Zeit als die Deklamation, namentlich dann, wenn er mit instrumentalen Zwischenspielen durchsetzt ist. Eine Ausnahme machen Presto- und Prestissimo-Sätze, die im Vokalsatz aber nur vereinzelt vorkommen können. Das allein ist der Grund, der die

Poesie zur Selbstbeschränkung zwingt, wenn sie sich mit der Musik vereinigen will.

Engel geht ein auf das Verhältnis der epischen, lyrischen und dramatischen Dichtung zur Musik. Das Oratorium behandelt er erst im folgenden Abschnitt und charakterisiert es ganz unzulänglich (259—260). Er glaubt, dass im Oratorium die Charaktere nicht von so bestimmter Individualität sein dürfen wie in der Oper, und dass ihr Empfindungsleben sich allzu grosser Leidenschaft zu enthalten habe. So wenig aber die Charaktere der Ilias, Odyssee, des Nibelungenliedes minder scharf umrissen sind als die der besten Dramen, und so wenig ihr Gefühlsleben immer ein gemässigtes bleibt, so wenig scheut Händel in seinen Oratorien vor grosser Leidenschaft und scharfer musikalischer Charakteristik aller Personen und Gruppen zurück. Er wäre nicht, der er ist, wenn er minder scharf individualisierte. Die Oratorienmusik darf nicht nur, sie muss vielmehr charakteristisch sein und alle Grade des Gefühlslebens durchmessen, wenn sie volle künstlerische Bedeutung haben soll. Das Oratorium wirkt wie die Oper auf die Phantasie, aber von einer anderen Seite her. Die Oper stellt die handelnden Personen in ganzer Gestalt auf die Bühne, das Oratorium lässt sie, wie die erzählende Dichtung, nur in der Phantasie des Hörers erstehen. Es begiebt sich freiwillig des scenischen Scheins der Bühne, um den Stoff durch rein musikalische Mittel zu erschöpfen. Das Verlangen nach dramatischer Ergänzung darf dabei gewiss nicht aufkommen; das Oratorium muss der Phantasie alles geben, dessen sie zum vollständigen inneren Bilde bedarf. Das kann es aber gerade nur durch scharfe, erschöpfende Charakteristik, die den inneren Sinn so voll befriedigt, dass er keine weitere Ergänzung begehrt.[57])

Beim Uebergang zur dramatischen Poesie nimmt Engel Gelegenheit, eine kleine Aesthetik des Tragischen zu geben, der im Einzelnen zu folgen wir uns versagen. Das Drama bezeichnet er in akademisch unzulänglicher Weise als die eigentliche Synthese des Epischen und Lyrischen und knüpft daran den

ebenso akademischen Schluss, dass, da die Musik in einem engeren Zusammenhange mit der Lyrik als mit der Epik stehe, Drama und Musik sich nach ihrer lyrischen Seite hin anziehen, nach ihrer epischen abstossen (174). Daraus ergiebt sich wie zuvor schon bei Krause, Hand und Schilling die den dramatischen Lebensnerv ertötende weitere theoretische Folgerung, dass ein Drama, je mehr in ihm das Lyrische überwiege, umsomehr zur musikalischen Darstellung geeignet sei. Engel gelangt so auf den Standpunkt Hanslicks, der das musikalische Drama auf einen nie ganz zu behebenden Kampf des poetischen und musikalischen Prinzips gründet (241). Engel kann sich kaum einen einzigen dramatischen Stoff denken, der nicht im Einzelnen über die engsten Grenzen der Musik hinausginge (224). Er weiss eben nicht, dass er selbst diese Grenzen akademisch konstruiert, d. h. auf die dramatische Musik theoretische Bestimmungen angewandt hat, denen die Wirklichkeit widerspricht. Es giebt ungezählte dramatische Stoffe, die sich völlig innerhalb der Grenzen der Musik, wohlgemerkt der dramatischen, halten. — Es ist auch nicht ohne Weiteres zulässig, den Schwerpunkt des musikalischen Dramas nach der idealistischen Seite zu legen, den des rezitierenden nach der realistischen (227). Die Dramen Shakespeares, Göthes und Schillers stehen denen Mozarts und Wagners nicht nach an idealer Bedeutung. Richtig ist nur, dass die Musik als ein der Realität des Lebens fremder Ausdruck sich in der Wahl ihrer Stoffe im Ganzen mehr fernhalten muss von den Niederungen des Daseins, dass ferner die Oper nicht so tief wie das Wortdrama hinabsteigen kann in realistische Abgründe, und dass durch den musikalischen Untergrund stets Idealität in einem gewissen Sinn verbürgt bleibt. Diese Idealität oder Abkehr von den Ausdrucksbedingungen des täglichen Lebens hindert aber nicht, dass die Operette sich in Frivolität und Lascivität ergeht, die veristische Oper in krassem Naturalismus. — Das allzu Leidenschaftliche, das Böse und das Niedrige bilden keineswegs, wie Engel meint, Hindernisse für den musikalischen Ausdruck (224). Engel muss, wenn auch mit innerem

Widerstreben, selbst zugeben, dass Eglantine, Lysiart und Kaspar aus gewissen Gründen für die Musik doch noch möglich seien, und damit ist diese Frage erledigt. — Ueber Notwendigkeit oder Entbehrlichkeit der tragischen Schuld brauchen wir mit Engel nicht in eine Diskussion einzutreten. Ganz gewiss führt die Schuldtheorie aber auf Abwege, wenn sie praktisch in Engels Sinn angewandt wird. Desdemona gilt ihm als schuldig, weil sie, die Senatorentochter, mit einem Mohren sich verheiratet, der sich den venezianischen Patriziern gegenüber im Grund doch immer als der missachtete Abkömmling einer barbarischen Race fühlen musste (172). Lohengrin und Elsa vergehen sich gegen die sittliche Grundlage der Ehe, denn in der Ehe dürfe es kein Geheimnis geben (209—210). In erschreckendem Maſse macht sich ähnliche Philistrosität breit in Engels ganzer Uebersicht über die Stoffe des modernen Opernrepertoirs (184—223). Die „Hochzeit des Figaro" findet er in sittlicher Beziehung nicht vollständig befriedigend (223), das Carmenlibretto verwirft er ganz. Denn wenn die Tonkunst Bösewichter schildern wolle, so müssten diese wenigstens der äusseren Formen der Bildung Herr sein (110). Dass Wagners Opernbücher von höchster Bedeutung sind und das Gemüt in tiefste Bewegung setzen, erkannte Engel erst geraume Zeit nach Veröffentlichung seiner Aesthetik.[58])

Während Engel in allen diesen Punkten Widerspruch und wohl auch einiges Lächeln herausfordert, zeigt er sich von seiner besten Seite bei Erörterung der musikdramatischen Form, wobei er in einer überraschend treffenden Weise das Verdienst Richard Wagners charakterisiert. Engel erkennt im Gegensatz zu Lazarus, dass das Gesangsensemble vom rein realistischen Standpunkt aus nicht zu erklären ist, sondern nur Berechtigung besitzt im idealen Sinn als Kunstform, die sich mit Bewusstsein und Notwendigkeit den Gepflogenheiten des realen Lebens entgegensetzt. Es ist die spezifisch dramatisch-musikalische Form, die nach allen ihren Seiten, nicht bloss nach der Seite des Wechselgesanges, entwickelt werden muss, wenn das Drama volle

und ganze Musik werden soll (239). — Das in der Musik und Poesie in gleicher Weise vorhandene Streben, sich im Drama zu vereinen — Engel spricht, wie wir schon erwähnten, von einem „Kampf" der beiden Künste — hat im Laufe der kunstgeschichtlichen Entwicklung eine Anzahl verschiedener Formen hervorgerufen. Die erste bestand darin, dass man das Drama in zwei Abteilungen trennte, von denen die eine gesprochen, die andere gesungen wurde: das antike Drama (242). Die zweite Form ist die mit gesprochenem Dialog durchsetzte Oper, die in Frankreich und Deutschland breiten Boden gewann. Daneben entwickelte sich diejenige Form, welche das gesprochene Wort ganz ausschliesst: die Oper mit Rezitativen. Darüber hinaus konnte man erst gelangen, nachdem man eingesehen hatte, dass es nicht dasselbe sei, ob ein ganzes Drama in Töne gesetzt werde oder ein Drama als Ganzes. Diese letzte Form ist es, die Richard Wagner ins Leben gerufen hat, und von der man schon wegen der Grösse des Gedankens nicht geringschätzig sprechen sollte (246). — Die Einheit des Themas ist bindendes Gesetz eigentlich nur für die Instrumentalmusik, während in der Gesangsmusik der poetische Gedanke als oberste Einheit gesetzt ist. Dieser Gegensatz kann aber einen gewissen Ausgleich finden. Wie es der Instrumentalmusik gestattet ist, im Nebensächlichen die strenge Fessel des thematischen Grundgedankens abzustreifen, so ist es der Vokalmusik möglich, die musikalische Einheit bis zu einem gewissen Grade zu wahren, und gerade in dieser Annäherung an einander, die aber den Gegensatz doch noch bestehen lässt, werden diejenigen Kunstschöpfungen zu Tage treten, die am glücklichsten Gesetz und Freiheit in sich vereinigen (247—248). In einem einzelnen Opernsatz liegt die musikalische Einheit darin, dass ein oder mehrere Motive verwendet werden, die wiederkehrend die Grundstimmung zum Ausdruck bringen. Diese Art der Einheit kannte man schon vor Wagner. Das Quartett im ersten Akte des „Don Juan" und das A-Dur Terzett im zweiten sind klassische Muster dafür. Allmählich wurde man aber mit dem Gedanken vertraut,

dass nicht nur jeder einzelne Opernsatz und Opernakt ein zeitlich ununterbrochenes musikalisches Ganzes ist, sondern dass auch die Pausen, die die einzelnen Akte trennen, den inneren geistigen Zusammenhang des ganzen Werkes nicht aufheben (251). Man kann einen Operntext als eine bunte Aufeinanderfolge von Scenen oder als die konsequente, innerlich zusammenhängende poetische Darstellung einer Handlung auffassen. Nur diese letzte Auffassung gewährt die Möglichkeit eines guten Dramas, sei es mit oder ohne Musik (250). Ist der Text in diesem Sinne einheitlich gestaltet, so werden sich gewisse feste, das Drama beherrschende Hauptmotive ergeben, teils durch die Charaktere der Personen, teils durch die Situationen begründet, welche sich in bestimmten musikalischen Bildungen auch sinnlich fixieren lassen, und die nun wiederum, indem sie sich an geeigneter Stelle in dieser oder jener Gestalt wiederholen, ebenso sehr dem Bedürfnis nach musikalischer Zusammenfassung genügen, als sie den dramatischen Zusammenhang dem Hörer lebendiger zum Bewusstsein bringen. Man nennt solche Motive Leitmotive (251). Während die Leitmotive zwischen den Akten bestimmte musikalische Berührungspunkte schaffen, den dramatischen entsprechend, treten die einzelnen Akte nun als selbständige, abgeschlossene musikalische Gestalten hervor. Wie weit innerhalb ihrer die einzelnen Scenen oder Abschnitte zu ebenso selbständiger Abgeschlossenheit sich eignen, wird vom einzelnen Fall abhängen. Immer aber werden innerhalb der neuen Gesamtform die kleineren Formen nur dann als ganz selbständige erscheinen können, wenn eine entschieden scharfe Abtrennung durch den dramatischen Zusammenhang geboten oder wenigstens gestattet ist, denn ihre vollständige Loslösung von einander war ja eine künstlerische Unvollkommenheit, die mit der Dialog- und Rezitativoper notwendig verbunden war und endlich einer höheren einheitlichen Form weichen musste (251—252).

Trotz dieser einsichtsvollen und feinsinnigen Anerkennung der grossen That Richard Wagners will Engel Leitmotive doch schon bei Mozart finden, z. B. im Quartett aus dem ersten Akt

des „Don Juan". Er vergisst, dass bei Mozart und in der klassischen Oper überhaupt die Motive oder, besser gesagt, die Themen und Melodien nur die Aufgabe haben, eine Person, Scene, Sache musikalisch zu charakterisieren, während Wagner dazu noch ein anderes, wichtiges Moment treten lässt. Bei Wagner sind die Motive nicht nur charakteristisch für eine bestimmte Person oder Sache, sondern dienen zugleich in ihrer kurzgefassten, prägnanten Gestalt dazu, so oft sie erklingen, jene bestimmte Person oder Sache zu bedeuten; es sind musikalische Symbole, denen der gedankenmässige, aussermusikalische, rein dramatische Bezug wesentlich ist, und die eben deshalb auch formell eine andere Behandlung erfordern und rückwirkend für die Gesamtstruktur der Oper zur Folge haben. Die Themen der klassischen Oper haben abgesehen von ihrer musikalisch-charakteristischen Bedeutung mit den Leitmotiven Wagners nur das Eine gemein, dass sie eben auch wiederholt werden. Es sind Reprisen, die zu drei Vierteln durch die musikalische Form und nur zu einem Viertel durch dramatische Gesichtspunkte gefordert sind. In Wagners späteren Werken dagegen, die das Leitmotiv mit Bewusstsein anwenden, ist das Wiederauftreten der Motive nicht bestimmt durch die Rücksicht auf musikalisch-formelle Einheit, sondern nur durch die Erfordernisse des dramatisch-poetischen Sinnes. Das Rheingoldmotiv, das Siegfriedmotiv und alle ihresgleichen ertönen immer dann, wenn der dramatische Sinn und Bezug das verlangt. Wagners Bedeutung liegt unter Anderem darin, dass er aus diesem neuen Prinzip jenen neuen musikdramatischen Organismus herauswachsen und eine musikalische Einheit höherer Art erstehen liess. Was sich ihm dabei von abgeschlossenen Tonstücken ergiebt (Feuerzauber, Trauermarsch aus der Götterdämmerung), ist gleichfalls in der formellen Anlage bestimmt durch die siegreiche Kraft des neuen Prinzips und unterscheidet sich, abgesehen von der Art der Gedanken, auch der Anlage nach von analogen Tonstücken der früheren Epoche.

Engel selbst lässt das Prinzip der musikalisch-einheitlichen

Gestaltung schliesslich doch nur als Nebenprinzip gelten und bezeichnet als Muster der Art, wie die einzelnen Abschnitte eines grösseren Ganzen sich mit einander vermitteln lassen, das erste Finale aus Mozarts „Figaro" (255). Er tritt damit im Wesentlichen auf den Standpunkt der alten Oper zurück.

4. Das Gesamtkunstwerk und die Einzelkünste.

Engel stellt sich die Frage, ob den Einzelkünsten, insbesondere der Musik, neben dem Gesamtkunstwerk Existenzberechtigung zukomme, und wie das Verhältnis der ersteren zum letzteren beschaffen sei. Die Beantwortung dieser Frage macht er sich nicht leicht; er zieht das Entlegenste in den Umkreis seiner Spekulationen. Dabei drängen sich ihm fernabliegende Gesichtspunkte eigenmächtig in den Vordergrund, so dass er die Herrschaft über den Gang seiner Gedanken verliert und in seinen dunklen, schwerverständlichen Auseinandersetzungen vom Hundertsten ins Tausendste kommt. Es hat den Anschein, als ob er nur auf eine Gelegenheit gewartet habe, von langer Zeit her gesammeltes Material unterzubringen, ohne viel Rücksicht darauf, ob es mit dem vorliegenden Problem überhaupt in Zusammenhang stehe. Schliesslich widmet er der Hauptfrage selbst so geringen Raum, dass man Mühe hat, den Kern aus all der Zuthat herauszuschälen.

Als Nebenfrage ergiebt sich für Engel das Problem, ob die Künste nur darum eine besondere Sphäre im Geistesleben bilden, weil sie das Schöne darstellen, oder ob es gelingt, noch andere Gründe ausfindig zu machen, die sie von allen anderen Lebensgebieten abtrennen und vielleicht in einem ganz neuen Lichte erscheinen lassen (263). Diese eigentliche Abgrenzung glaubt Engel gefunden zu haben, indem er der Wissenschaft eine andere Art von Raum und Zeit konstruiert als der Kunst. In der Wissenschaft seien der reine Raum und die reine Zeit Träger des reinen Begriffs, in der Kunst der angeschaute Raum und die angeschaute Zeit Träger des verendlichten Begriffs. Der Nachdruck liegt auf „rein" und „angeschaut",

und eben darin liegt auch der Irrtum. Es ist keineswegs richtig, dass in Wissenschaft und Kunst Raum und Zeit verschieden sind. Die Wissenschaft geht ebenso wie die Kunst aus von dem, was in Raum und Zeit angeschaut wird. Bei den Naturwissenschaften ist das ohne Weiteres ersichtlich, aber auch die philosophischen Wissenschaften müssen anknüpfen an das in Raum und Zeit Erfahrbare. Dabei ist der Raum des Philosophen und Physikers kein anderer und reinerer als der des Taglöhners. Der Philosoph zeichnet sich nur dadurch aus, dass er sich klar ist über das Wesen dessen, was man Raum und Zeit nennt. Will er sich den reinen Raum und die reine Zeit vergegenwärtigen, so bleibt er doch immer innerhalb der allgemeinen Raum- und Zeitanschauung, er gewinnt keine andere, selbst wenn er Kant heisst: der Krug bleibt derselbe, ob Wasser ihn füllt oder nicht und ob der Philosoph aus ihm trinkt oder der Bauer. Die in Raum und Zeit gegebene sinnliche Erscheinung ist der gemeinsame Ausgangspunkt für Kunst und Wissenschaft, verschieden ist nur das Verhalten ihr gegenüber, und daraus allein ergiebt sich jene von Engel gesuchte Abgrenzung der geistigen Sphären gegen einander. Für die Wissenschaft ist die sinnliche Erscheinung nur Mittel zum Zweck, nur Ausgangs- und Durchgangspunkt, um das der sinnlichen Erscheinung zu Grunde liegende Ding an sich, soweit als möglich, zu erkennen. Für die Kunst ist die sinnliche Erscheinung Selbstzweck, das ästhetische Verhalten ist zerstört, sobald der sinnliche Eindruck verlassen und nach seinen Gründen geforscht wird. Die Rose ist dem Botaniker beachtenswert als Repräsentant eines bestimmten Pflanzentypus, um der organischen Prozesse willen, die sich in ihr abwickeln, also wegen all der wissenschaftlichen Erkenntnis, die auf Grund der sinnlichen Erscheinung errungen werden kann. Die sinnliche Erscheinung selbst ist dabei nur Ausgangspunkt, nicht mehr. Der Botaniker zerstört sie, um seine Zwecke zu erreichen, indem er die Pflanze zergliedert. Die an der sinnlichen Erscheinung haftende Schönheit geniesst er gewissermassen nur als Privatmann, es sei denn,

dass er die Schönheit der Blume selbst zum Gegenstand seines wissenschaftlichen Denkens macht. Thut er das, so muss er der Blume erst als ein ästhetisch Auffassender gegenübertreten, um der Schönheit überhaupt inne zu werden, und dabei wird sein Verhalten ein dem wissenschaftlichen gerade entgegengesetztes sein. War ihm zuvor die sinnliche Erscheinung nur Ausgangspunkt, nur Mittel zum Zweck, so ist sie ihm jetzt das Ein und Alles. Sobald er die sinnliche Erscheinung verlässt und an das denkt, was ihr zu Grunde liegt, tritt er zurück ins Gebiet der Reflexion. Dieser Unterschied des Verhaltens gegenüber der durch die Sinne vermittelten subjektiven Erscheinung grenzt das ganze ästhetische Gebiet ab von dem der Wissenschaft und des praktischen Lebens. Eine Landschaft ist dem Forscher beachtenswert um des geologischen Materials willen, das sie in sich birgt, dem Landschaftsmaler und Naturfreund nur als sinnlich-schöne Erscheinung. Dem Anatomen ist der menschliche Körper ein Komplex von Knochen, Muskeln, Sehnen u. s. w., dem Maler und Bildhauer ist die Reflexion auf das, was unter der Haut steckt, wertvoll nur insofern, als es für die lebensvolle künstlerische Reproduktion der sinnlichen Erscheinung in Betracht kommt. Beiden aber, dem Künstler und dem Gelehrten, ist die sinnliche Erscheinung gegeben in Raum und Zeit, die sich dabei nicht im mindesten verändern, sondern immer gleich „rein" und gleich „angeschaut" bleiben. Für den Geometer sind die angeschauten Linien eines einzelnen Dreiecks als solche zwar gleichgiltig, da sie ihm nur als Vertreter einer bestimmten Art des Dreiecks überhaupt gelten; der Raum aber, in dem er sie anschaut und anschauen muss, ist derselbe, in dem auch der Maler seiner schönsten Inspirationen inne wird.

Für uns ist der Gedankengang Engels vor allem um deswillen beachtenswert, weil er Engel nötigt, seine früher gegebene Definition der Tonkunst als vernünftig gegliederter reiner Zeit unter der Hand wieder aufzuheben. Jetzt soll ja mit einem Mal die reine Zeit dem Gebiet der Wissenschaft angehören im Gegensatz zur Kunst, folglich darf nicht eine der Künste reine

Zeit sein, sonst wäre die Abgrenzung beider Sphären durchbrochen. Engel fühlt das selbst und weiss sich nun nicht anders zu helfen, als indem er zugiebt, dass in den Voraussetzungen, die die Musik als vernünftig gegliederte reine Zeit erscheinen lassen, die „unmittelbare Setzung einer zufälligen empirischen Anschauung" liege, welche eben den Unterschied von der rein wissenschaftlichen Behandlung des Zeitbegriffs bilde (275). Die unmittelbare Setzung einer zufälligen empirischen Anschauung! Wie dunkel das klingt! Was mag das wohl sein? Nichts anderes ist diese „zufällige empirische Anschauung" als der — Ton, der in der Bestimmung der Musik als reiner Zeit nicht enthalten war und nun nachträglich notgedrungen eingeschmuggelt wird. Und der Ton, der die Musik überhaupt erst zur Musik macht, sollte nicht mehr sein als eine zufällige empirische Anschauung? Gewiss ist er mehr! Engel ist nur genötigt, ihn so nebensächlich zu behandeln, um seinem früher aufgestellten Prinzip nicht allzu offenkundig zu widersprechen.

Engels zweiter Versuch, die Sphäre der Kunst abzugrenzen, bezieht sich nur auf Skulptur und Malerei, indem Engel deren Unwirklichkeit, Idealität, „veranschaulichte Möglichkeit" betont. Diese Auffassung ist zur Hälfte richtig; es liegt ihr nichts anderes zu Grunde als die Ahnung der Scheinhaftigkeit, die wir soeben als das gemeinsame Merkmal alles Schönen bezeichnet haben. Eine Statue, ein Gemälde sind in der That nur die „veranschaulichte Möglichkeit" dessen, was sie darstellen. Die Gestalten des Bildhauers und Malers sind keine wirklichen Menschen, Tiere, Bäume, Berge, Häuser u. s. w. (279), sondern nur deren ästhetischer Schein; sie unterscheiden sich dadurch durchaus von den ihnen entsprechenden Realitäten und finden so eine Abgrenzung, die an Schärfe nichts zu wünschen übrig lässt. Soweit ist Engel im Recht; er übersieht aber, dass Malerei und Plastik die Eigenschaft der Scheinhaftigkeit gemein haben mit allem anderen Schönen. Auch der Wallenstein der Bühne ist kein wirklicher Wallenstein, noch weniger der, der beim Lesen in

unserer Phantasie entsteht. Ein schönes Bauwerk, ja sogar eine schöne Landschaft geniessen wir ästhetisch nur, indem wir sie von aller Realität ablösen und als reinen Schein, als „veranschaulichte Möglichkeit" auf uns wirken lassen. In der Musik ist es nicht anders. Es ist ganz falsch, wenn Engel die geschriebene oder gedruckte Partitur „veranschaulichte Möglichkeit" und die Musik selbst im Gegensatz dazu „volle und ganze Wirklichkeit" nennt (278—279). Er begeht damit eine grobe und doppelte Verwechslung. Die Partitur ist ebenso wenig das musikalische Kunstwerk selbst wie die gedruckten Lettern im Buche Göthes Faust sind; Noten und Lettern sind nur das Mittel, damit das Kunstwerk selbst auf reproduktivem Wege durch Lesen oder Aufführung erstehen kann. Gerade Noten und Lettern sind nicht „veranschaulichte Möglichkeit", nicht Schein, sondern Realitäten, die die Erzeugung des Scheines zum Zweck haben. Gewiss sind die Töne eines zur Aufführung gebrachten Musik- oder Gesangstücks wirkliche Töne (279). Sie sind aber wirklich nur in dem Sinne, in dem die Farben eines Gemäldes und der Marmor einer Statue wirklich sind im ästhetischen Akt. Wie wir den Marmor und die Farben nicht als das nehmen, was sie sind, sondern nur als das, was sie scheinen und bedeuten, so auch die Töne und Klänge einer Symphonie. Solange wir uns ästhetisch verhalten, sehen wir ganz ab von den tonerzeugenden Realitäten, den Musikern, Instrumenten und Schwingungen der Luft, solange existiert für uns nur das subjektive Klangbild als in Tönen gegebener ästhetischer Schein. — Engel sagt also in allen Punkten zu wenig. Er fasst die Scheinhaftigkeit zu eng und unterschätzt in Folge dessen ihre abgrenzende Kraft. Nicht nur Malerei und Plastik bieten „veranschaulichte Möglichkeit" oder ästhetischen Schein, sondern alle Künste, selbst das Naturschöne. Die Scheinhaftigkeit trennt daher nicht bloss die bildende Kunst von anderen Gebieten, sondern die ganze Sphäre des Schönen überhaupt.

Dieser Erkenntnis steht Engel näher, als er selbst weiss. Mit seinem dritten Versuche, das Gebiet der Kunst abzugrenzen,

stellt er sich völlig auf den von uns gewonnenen Boden. Wäre er entschieden nach dieser Richtung weiter gegangen, so hätte er zur durchgreifenden Lösung des Problems gelangen müssen. Er bleibt aber in der blossen Ahnung stecken und bietet daher nur widerspruchsvolle Bruchstücke. Engels dritter Versuch, das Gebiet des Schönen zu bestimmen, gründet sich darauf, dass alle Künste in der Durchdringung von Begriff und Anschauung ein gemeinsames Streben haben (283). Wir würden diesen Gedanken genauer dahin ausdrücken, dass die Durchdringung von sinnlicher Erscheinung und Idee allen Künsten und allem Schönen überhaupt gemeinsam ist. Zu dem zuvor von uns Erreichten verhält sich das jetzt Gewonnene als Ergänzung. Was Engel Anschauung nennt, entspricht dem sinnlichen Schein, sein Begriff (Idee) dem seelischen Gehalt. Zuvor war es nur die Scheinhaftigkeit, die alles Schöne absonderte von den übrigen Gebieten des Lebens, jetzt ist es die Scheinhaftigkeit als Trägerin und Vermittlerin eines idealen Gehaltes. Wir bleiben also auf dem gewonnenen Boden stehen, nehmen jedoch den ästhetischen Schein jetzt nicht nur nach seinem Verhältnis zu der ihn hervorrufenden Realität, sondern auch nach seinen geistigen Eigenschaften. Engel selbst ist sich dieser inneren Zusammenhänge nicht voll bewusst; sie werden von uns ergänzend beigefügt.

Von seiner richtigen, wenn auch nicht bis zu Ende durchgedachten Voraussetzung aus ergiebt sich für Engel nun endlich die Rückkehr zu dem leitenden Gedanken, dem Verhältnis des Gesamtkunstwerks zu den Einzelkünsten: In der Durchdringung von Begriff und Anschauung haben alle Künste ein gemeinsames Streben, aber in der Art, wie sie dies Streben verwirklichen, unterscheiden sie sich von einander. Der ganze Kunstbegriff kann mithin nur durch die Vereinigung der Künste zu seiner Verwirklichung gelangen (283). In der Musik und bildenden Kunst fehlt das erklärende, die volle begriffliche Gewissheit gebende Wort. Die Poesie, sofern sie sich bloss an den Leser wendet, giebt begriffliche Gewissheit und vermag sinnliche Vorstellungen zu erzeugen, aber sie erzeugt keine sinn-

liche Wahrnehmung (265) und lässt die musikalische Gestaltung vermissen. Lied und Oratorium führen zwar die Musik ein, verzichten aber, wie die Lesepoesie, auf räumliche Darstellung (283). Nur in dem aufgeführten Drama, und zwar am vollkommensten im Musikdrama, sind alle diese Momente vereinigt, ist der Begriff wahrhaftiger, ganzer Begriff und die äussere Gestaltung wirkliche ideale Sinneswahrnehmung. Und weil der solchermassen im Musikdrama verwirklichte Begriff der ganze ist, ist er auch der höhere. Weil aber in der Vereinigung aller Künste jede einzelne Kunst einen Teil der ihr eigentümlichen Vollkommenheit aufgeben muss, hat jede einzelne nach wie vor ihre Existenzberechtigung, wenn auch geringere (283—284). Es kann also nie davon die Rede sein, weder dass das Gesamtkunstwerk die Einzelkünste aus der Welt schaffe, noch dass die letzteren dem ersteren seine Existenz unmöglich machen (264). — In diesen wenigen Sätzen dürften alle wirklich wertvollen Gedanken enthalten sein, die Engel über das Gesamtkunstwerk und dessen Verhältnis zu den Einzelkünsten mitteilt. Die Hauptfrage ist damit von ihm, wenn auch auf einem verwirrenden Umwege, befriedigend gelöst. Seine Auskunft fällt schwerer ins Gewicht, als es zuerst scheinen mag, wenn man sich an Richard Wagners „Kunstwerk der Zukunft" erinnert, das den Einzelkünsten die Daseinsberechtigung abspricht.

Engel bleibt jedoch bei dem Erreichten nicht stehen, er geht noch einen Schritt weiter. Das höchste Schöne findet er weder in einer Einzelkunst noch im Gesamtkunstwerk, sondern in der Totalität aller Künste, d. h. in dem nur der Reflexion möglichen Ueberblick über Gesamtkunstwerk und Einzelkünste und deren sämtliche Beziehungen und Wechselwirkungen (285). Dies Schöne ist, wie Engel recht wohl weiss, rein intellektueller Art und kann nur empfunden werden, indem es gedacht wird. Engel weiss auch, dass diese Art von Schönheit Anstoss erregen wird bei denen, die in der sinnlichen Anschaulichkeit die eine, unentbehrliche Hälfte aller ästhetischen Wirkung erblicken. Er glaubt die möglichen Einwände aber

entkräften zu können durch den Hinweis, dass auch in der bildenden Kunst sich das Ganze als ein „Verhältnis" von Teilen ergebe, also gleich der intellektuellen Schönheit etwas Geistiges, Ideelles sei. Engel lässt dabei, wie leicht zu sehen ist, ausser Acht, dass bei den Werken der bildenden Kunst Teile und Ganzes untrennbar verbunden sind zu und in einer einzigen sinnlichen Anschauung, an die auch das untrennbar geknüpft ist, was sie von Geistigem, Ideellem offenbaren, während jene vermeintliche intellektuelle Schönheit, d. h. die Beziehungen sämtlicher Künste unter einander, niemals in eine sinnliche Anschauung gebracht werden können. Dem gleichen Schicksal verfallen Engels weitere Argumente (285, 286). Auch im Musikalisch-Schönen wirken die Beziehungen und Verhältnisse ästhetisch nicht, indem man sie verstandesmässig erkennt, sondern indem sie in der Tonanschauung unbewusst hingenommen werden. Die bewusste, verstandesmässige Einsicht in das Verhältnis von Grundton und Obertönen und den dadurch bedingten Klang führt zur mathematisch-physikalischen Theorie der Musik, nicht zum ästhetischen Genuss. Die bewusste Einsicht in Aufbau und Gliederung eines Tonstücks, in die Führung der Stimmen, die harmonische Struktur und deren Verhältnis zur Melodie u. s. w. kommt dem Verständnis zwar zu Statten, ist sogar Bedingung des vollen Verstehens, namentlich wo es sich um thematische Gestaltungen in Instrumentalkompositionen handelt. Ein Bestandteil des künstlerischen Eindrucks und Geniessens wird diese Einsicht aber nur dann, wenn sie mit der unmittelbaren sinnlichen Anschauung wieder verschmilzt; sie muss, so zu sagen, in das Klangbild zurückgekehrt und eine Bereicherung der Anschauung geworden sein. Die Einsicht, dass hier die Durchführung beginnt, dort das Hauptthema in einer gewissen Umgestaltung wieder auftritt, ist ein bewusstes Erkennen, das uns erst dann etwas über den künstlerischen Gehalt der betreffenden Stellen sagt, wenn die sinnliche Tonanschauung hinzugetreten ist und das an sich abstrakte Wissen in sich aufhebt.

Auch in Konzerten, deren Programm historisch geordnet

ist, kann nicht die Rede sein vom Genusse eines unsinnlichen Schönen (358). Die Grenze zwischen künstlerischer Anschauung und verstandesmässig-historischem Bezug bleibt auch hier gewahrt. Sofern sich das „intelligible Verhältnis" der einzelnen Komponisten und Epochen in ein „anschauliches und für die Sinnlichkeit wohlthuendes" verwandelt (358), hört es auf, rein intelligibel zu sein, und sofern es rein intelligibel bleibt, kann es nicht künstlerisch genossen werden. Nach andauernder Beschäftigung mit Bach wirken Händel und Mozart gewiss wohlthuend, aber nur im gleichen Sinn wie innerhalb einer Symphonie das Adagio nach dem Allegro. Die wissenschaftliche Einsicht in das sich ergänzende Wirken der Künstler und Kunstepochen kann zwar zurückwirken auf das ästhetische Geniessen, indem sie das künstlerische Verständnis für diese bestimmten Epochen und Individualitäten erhöht. Im ästhetischen Akt selbst ist diese Einsicht aber nicht mehr intellektueller Art, sondern ein Bestandteil der künstlerischen Anschauung geworden, die durch die historische Beschäftigung an Sicherheit und Tiefe gewonnen hat. Das ästhetische Geniessen und historische Begreifen stehen zwar in Wechselwirkung, sind aber nicht identisch. Das historische Beziehen hat die künstlerische Anschauung zur unentbehrlichen Voraussetzung — wie wollte jemand die Geschichte einer Kunst oder eines Künstlers schreiben ohne Anschauung der Werke? — das historische Beziehen selbst hat aber aufgehört, künstlerische Anschauung zu sein.

Auch in einem Drama verstehen wir die Lösung des Konfliktes gewiss nur dann, wenn wir noch wissen, wie der Konflikt entstanden ist. Zum Verständnis des fünften Aktes ist die Kenntnis und die Erinnerung an die vorhergehenden unentbehrlich. Die künstlerische Wirkung der Lösung vollzieht sich aber wiederum nicht, indem wir diese Beziehungen verstandesmässig aneinanderreihen wie die Schlüsse eines mathematischen Problems, sondern indem sie Bestandteile einer Gesamtanschauung werden, die nicht bewusst gedacht, sondern gefühlsmässig in ihren Beziehungen erkannt wird. Immer also ist die Anschauung und

Anschaulichkeit unentbehrliche Voraussetzung alles Schönen und gerade Anschaulichkeit fehlt den Beziehungen der Künste unter einander völlig. In dem Geiste, der diese Beziehungen denkend erfasst, mag gewiss ein Gefühl der Harmonie erweckt werden, aber ein Gefühl der Harmonie, das dem begreifenden Denken, nicht ein solches, das der künstlerischen Anschauung entspringt. Man kann überhaupt nicht in Engels Sinn von der Schönheit einer ganzen Kunst, einer ganzen Epoche (365) oder gar von der Schönheit der sich in der historischen Entwicklung offenbarenden Idee des Schönen reden (360), sondern immer nur von der Schönheit der einzelnen Werke, die durch die Künste und Gesamtkunst hervorgebracht werden. Das „ganze Kunstschöne" Engels ist ein Produkt der Reflexion, eine Konstruktion des Aesthetikers, der in dem Gebiet, dem er soviel Arbeit und Nachdenken widmet, für sich etwas voraus haben will vor dem gewöhnlichen Sterblichen. Der Aesthetiker hat auch etwas voraus, nämlich die bewusste Einsicht in das Wesen des Schönen. Der künstlerische Genuss wird dadurch aber nicht erhöht. Kant, Schelling, Hegel, Schopenhauer haben das Schöne nicht mehr ausgekostet als Mozart, Beethoven, Göthe und Uhland. Wenn die Philosophen das Gebiet der Kunst in einer Hinsicht gründlicher übersahen und das Wesen der Schönheit klarer erkannten als selbst die grössten Künstler, so entsprang ihnen daraus wohl intellektuelle, aber nicht ästhetische Befriedigung. — Diese Unterschiede sucht Engel in seiner unentschiedenen Art zu verwischen; er möchte die intellektuelle Schönheit retten und doch zugleich ihr Gebiet möglichst einschränken (359). Wir verstehen uns nicht zu solcher Halbheit. Wir bleiben dabei, dass es intellektuelle Schönheit überhaupt nicht giebt, das erste und wichtigste Merkmal alles Schönen vielmehr in der sinnlichen Anschaulichkeit besteht.

5. Das objektive Kunsturteil.

Die Frage, ob im Gebiete der Musik ein objektives Kunsturteil möglich sei, sucht Engel zu beantworten, indem er sie

aufs theoretisch-exakte Gebiet hinüberspielt. Er geht davon aus, dass es in der Musik weder mathematische Richtigkeit giebt, noch geben kann. Mathematisch reine Intonation ist unmöglich schon um deswillen, weil der Mensch nicht mathematisch rein hört. Das schärfste musikalische Gehör kann nach Engels Beobachtungen zwar noch den hundert und zwanzigsten Teil eines halben Tones unterscheiden (295)[59]), aber „die absolut richtigen Ohren hat doch niemand", auch der beste Musiker nicht, es ist — vom physikalischen Standpunkt aus — nur ein Unterschied von feinerer und gröberer Unterscheidungsfähigkeit vorhanden (296). Die Grenze, welche das erträglich Richtige vom unerträglich Falschen trennt, ist eine quantitative, d. h. fliessende, wie bei dem Uebergang von Helligkeit in Finsternis (291). Ob ein Tonstück mathematisch genau auf die Tonica zurückkehrt, das kann zwar, wie wir schon zu Anfang erwähnten, nachgerechnet, also die „Fehlerlosigkeit" und „Richtigkeit" in dieser Hinsicht wissenschaftlich festgestellt werden. Dieser Trost geht aber allsogleich wieder verloren, sobald es sich um den eigentlichen Inhalt der Komposition handelt. Sobald die künstlerische „Richtigkeit" in Frage kommt, macht alle mathematische Rechnung und alle Theorie Bankerott. Es ist bekannt, dass Tonsetzer, die von einem bahnbrechenden Neuerungstrieb beseelt sind, gemeiniglich von ihren Zeitgenossen einer fehlerhaften Schreibart bezichtigt werden, während die Nachwelt keine Fehler mehr an ihnen zu finden weiss. Die Empfindung des schaffenden Künstlers greift eben dem Wissen seiner Zeitgenossen, ja selbst dem eigenen Wissen vor und hat ihre theoretische Bestätigung erst von der Zukunft zu erwarten (300). Die musikalische Theorie ruht nicht auf so sicheren und anerkannten Fundamenten, dass sie ein unbedingtes Urteil ermöglichte. Engel lässt die vorhandenen Theorien Revue passieren. Sie sind alle an irgend einer Stelle brüchig. Auch Helmholtz hat einen Irrtum begangen, indem er die Schwebungen als den Grund der Dissonanz bezeichnete; denn, wäre diese Voraussetzung richtig, so müsste nach Engels Berechnung unter gewissen Um-

ständen der Molldreiklang dissonanter sein als der schwebungsfreiere Naturseptimenaccord (306ff.)[60]. Als einen im Wesentlichen vollständig gelungenen Versuch, das wissenschaftliche Denken mit der musikalischen Erfahrung zu versöhnen, bezeichnet Engel Moritz Hauptmanns „Harmonik und Metrik", trotzdem sich in den Beweis des Dreiklangs ein arger Fehler eingeschlichen habe (319). Stellt man aber die Frage, ob sich von diesem besten System aus nach allen Seiten hin eine feste Grenze zwischen dem Richtigen und Unrichtigen ergebe, so muss die Antwort wiederum lauten: nein. Manches, was theoretisch richtig ist, wirkt praktisch unerträglich, und Anderes, was der theoretischen Rechtfertigung ermangelt, wagt die Praxis ungestraft. Das System Hauptmanns unterscheidet sich von anderen nur dadurch, dass es sich in den Prinzipien bewährt, während uns die übrigen Theoreme gleich Anfangs im Stich lassen (326). Der musikalische Ausdruck ist in seiner Verwirklichung eben abhängig vom Material. Je mehr die Geschichte der Kunst den schaffenden Künstler in verwickeltere und entlegenere Tonkombinationen hineintreibt, um so schwieriger wird es der Theorie, dem musikalischen Gedanken in seiner sinnlichen Erscheinung zu folgen (328).

Und was bleibt nach alle dem noch übrig? Engel giebt schliesslich selbst ein Beispiel dessen, was ihm als das Ideal eines objektiven Kunsturteils erscheint. Dies Muster eines objektiven Urteils stellt sich dar als ebenso weitschweifige, wie philiströse Analyse des Schubert'schen Liedes „Die linden Lüfte sind erwacht". Diese Analyse endet mit dem Bekenntnis, dass sie zunächst noch wenig über den Kunstwert der Komposition aussage. Nachdem jetzt der „Charakter" des Liedes bestimmt sei, müsste es wieder mit Liedern anderer Art verglichen werden, dann würde sich erst zeigen, wie hoch oder niedrig man es innerhalb der musikalischen Lyrik stellen könne. So weit sei der Weg, der zu einem wahrhaft begründeten musikalischen Urteil führe, ein Weg, den die Tageskritik begreiflicher Weise nicht einzuschlagen vermöge u. s. w. Weder die Tageskritik

kann diesen Weg einschlagen, noch sonst irgend eine Kritik! Auf solche Art kommen überhaupt nicht künstlerische Urteile zu Stande, sondern nur Umsetzungen des thatsächlich gegebenen Notenmaterials in Worte. Wollte das künstlerische Urteil immer in Engels Umständlichkeit verfahren, so würde der kritische Apparat zu Bergen anwachsen, und nichts wäre gewonnen als toter Ballast, der allenfalls für Schüler gut sein mag. So wenig es angeht oder möglich ist, ein Bild bis in alle Einzelheiten in Worte umzusetzen, so wenig ist das möglich bei einer musikalischen Komposition. Ein einziger, der lebendigen künstlerischen Anschauung entsprungener Satz kann mehr und Erschöpfenderes sagen, als die weitschweifigsten Aufzählungen. Engels Analyse hat keineswegs Anspruch, als Muster eines objektiven Kunsturteils zu gelten. Sie ist noch nicht einmal ein Kunsturteil, denn eingestandenermassen dringt sie zur Hauptsache gar nicht vor: zum künstlerischen Wert der Komposition. Und das entspricht denn auch der ganzen Tendenz dieses Abschnitts, denn Engel denkt eigentlich immer nur an ein Urteil im wissenschaftlichen Sinn. Er hält es eben doch im Grunde seines Herzens für eine gewisse Unzulänglichkeit, dass die Kunst exakter Behandlung widerstrebt. Seine Auseinandersetzungen mit Helmholtz und M. Hauptmann mögen in ihrer Art wertvoll sein. Zur Erhellung der das ganze Kapitel beschäftigenden Hauptfrage tragen sie unmittelbar aber nichts bei. Diese Frage setzt jetzt erst eigentlich ein: das wissenschaftlich-theoretische Urteil ist in musikalischen Dingen unzulänglich, das ist zur Genüge dargethan. Wie weit aber das objektiv künstlerische Urteil reicht, dem alles das als Notwendigkeit und Selbstverständlichkeit gilt, was der wissenschaftliche Sinn als Unzulänglichkeit empfindet, auf diese ungleich schwierigere, das Problem aber an der Wurzel fassende Frage bleibt Engel die Antwort schuldig, ja, er stellt sie sich nicht einmal.

Nebenbei flicht Engel in bunter Reihe noch eine Menge anderer Betrachtungen ein, die den Ueberblick wieder erheblich erschweren, von uns aber bei Seite gelassen werden dürfen.

Es spricht vom Kompositionsunterricht (328), von der Individualität, die man nicht mathematisch beweisen kann (331), vom Erhabenen, Anmutigen, Tragischen, Komischen, worin aller charakteristische Inhalt der Musik umschlossen sei (337), von der griechischen Musik (338), von den nationalen Unterschieden in der Musik (343), vom a capella-Gesang, den man a priori als Ausgangspunkt der musikgeschichtlichen Entwicklung setzen dürfe (347), von der musikalischen Aufgabe der Gegenwart, die im Vollzug einer grossen, von Wagner richtig erkannten, aber nicht ausgeführten Synthese bestehe (351—355), und landet schliesslich wieder, wie zu Ende des vorigen Kapitels, bei jener Konstruktion, die er die „intellektuelle Schönheit" nennt (358).

6. Die Musik als Glied in dem Leben des Geistes.

Es erübrigt noch die Frage, was die Kunst überhaupt und somit auch die Musik innerhalb des gesamten Zusammenhangs des menschlichen Lebens bedeute. Diese Untersuchung ist es erst, durch welche die Aesthetik eine wahrhaft philosophische Wissenschaft wird; nur sie vermag uns die letzte befriedigende Antwort zu geben, was die Musik dem Menschen gewährt und wozu er ihrer bedarf, d. h. welches die Idee der Tonkunst ist (369). Um die Idee der Musik ganz zu enthüllen, holt Engel wiederum weit aus und zieht das Entlegenste in den Kreis seiner Reflexionen. Seine ganze breit angelegte und schwer verständliche spekulative Untersuchung steht aber der Hauptsache nach in keinem zwingenden inneren Zusammenhang mit dem ästhetischen Resultat, sie könnte ebenso gut oder besser wegbleiben, ist wenig mehr als eine Selbsttäuschung des Verfassers und darf daher von uns übergangen werden. Nachdem Engel zuvor, wie wir gesehen haben, die spekulative Zusammenfassung des ganzen Kunstgebiets und den Ueberblick über die Beziehungen aller Künste als das absolute Schöne bezeichnete, gilt ihm jetzt als das höchste Schöne und zugleich als das letzte Ergebnis philosophischen Denkens die Identität zwischen dem Notwendigen und Guten (401). Ob diese Identität in der That

den höchsten Schluss philosophischen Denkens bilde und von Engel richtig eingeführt und begründet sei, kommt für uns aber unmittelbar nicht in Betracht. Für uns handelt es sich zunächst um die ästhetische Seite der Frage, und die erledigt sich rasch genug. Wir können nicht zugeben, dass die Identität des Notwendigen und Guten das höchste Schöne sei, aus dem einfachen Grunde, weil wir sie überhaupt nicht als Schönes gelten lassen. Diese Identität vermag gewiss, wie jenes intellektuelle Schöne, in dem, der sie denkend erkennt, ein Gefühl hoher Befriedigung zu erwecken; diese Befriedigung liegt aber jenseits aller ästhetischen Wirkung, sie fällt ins Gebiet der Philosophie, ist also wissenschaftlicher Art. Der Dichter mag die Identität des Notwendigen und Guten in philosophischen Dichtungen zum Gegenstand seiner Begeisterung machen. Dann muss er seinen Vorwurf aber, so weit als möglich, reinigen von allem begrifflich abstrakten Beiwerk und in Anschaulichkeit zu tauchen suchen. Was alsdann ästhetisch wirkt, ist nicht sowohl die begrifflich-verstandesmässige Erkenntnis jener Identität, sondern das poetisch gestaltete, gefühlsmässige Resultat des abgeschlossenen Denkens.

Als die Wurzel aller Künste bezeichnet Engel die Religion (385). Er knüpft daran den akademischen Schluss, dass die religiöse Musik, wenn sie echt sei, immer eine gewisse Entsagung, mindestens eine Arbeit und Spannung des Geistes verlangen werde, denn alle positive Sittlichkeit sei Selbstüberwindung und Kampf (389). Engel vergisst, dass die religiöse Kunst so wenig wie die ausserreligiöse eine pädagogische Aufgabe hat. Es ist nicht ihre Sache, den Menschen an die Ueberwindung von Schwierigkeiten zu gewöhnen. Da die religiöse Musik, namentlich die protestantische (Bach), sich vielfach herb, streng und ernst giebt, so stellt sie dem Verständnis schwere Aufgaben. Ihr Verdienst liegt aber nicht in diesen Schwierigkeiten, sondern in der hinter den Schwierigkeiten verborgenen Schönheit. Die religiöse Kunst mag die Selbstüberwindung und den Kampf verherrlichen, indem sie sie mit ihren Mitteln darstellt; als Kunst

aber muss sie frei von ihnen sein und darf sie nicht dem ästhetisch Geniessenden zumuten.

Zum Schluss sucht Engel nachzuweisen, dass bei der ästhetischen Erziehung des Menschengeschlechts die wichtigste Aufgabe der Musik zufalle (405). Es geht dabei nicht ab ohne Ueberspannung der der Musik eigenen Vorzüge und Herabsetzung der anderen Künste. Der Spezialästhetiker sucht für seine Spezialkunst so viel Terrain als möglich zu erobern, ohne viel darauf zu achten, ob er damit in fremde ästhetische Rechte eingreift. Insofern die Musik kein Vorbild in der Wirklichkeit besitzt und sich ihr gesamtes Ausdrucksmaterial selbst erst schafft, mag man mit Recht von ihr sagen, dass sie durch eine grössere Kluft von der Wirklichkeit geschieden sei als andere Künste. Auch darauf mag man hinweisen, dass die Musik durch ihre Innerlichkeit eine gewisse Verwandtschaft mit der Religion besitzt: Sie wirkt da, wo die musikalische Anlage, wenn auch ganz unentwickelt, vorhanden ist, wie die Ahnung des unverstandenen Göttlichen auf die Gemüter wirkt, ein dunkles Fühlen hervorzaubernd, das, wenn man es zu fassen unternimmt, sofort entflieht und doch ebenso sehr wieder dem Fühlen als ein thatsächlich gegebenes, nicht wegzuleugnendes sich darbietet (404). Das ist an sich gewiss richtig, doch dürfen wir der einseitigen Betonung Engels gegenüber nicht vergessen, dass diese Wirkung auch anderen Künsten möglich ist. Ein edles Madonnenbild, ein edler, harmonischer Kirchenraum weckt eben diese Ahnung des unverstandenen Göttlichen, eben dieses dunkle Fühlen, das entflieht, wenn man es fassen und halten will und doch als ein thatsächliches vorhanden ist. Die Musik ist nicht in einem höheren Grade das „sinnliche Gegenbild des rein Logisch-Metaphysischen" als andere Künste. Alle Kunst offenbart das Logisch-Metaphysische, die Idee, in der sinnlichen Erscheinung: die Poesie im Phantasieschein, die Baukunst in architektonischen Bildungen, die Plastik in der Darstellung des menschlichen Körpers, die Musik in Tönen. Aller reinen, edlen Kunst ist daher die innere Verwandtschaft mit der Religion eigen,

sie ist kein Vorrecht der Musik. Mit ebensolcher Vorsicht ist Engels Behauptung aufzufassen, dass die Musik den Inhalt aller Künste in sich enthalte, aber in abstrakter Verallgemeinerung und Unbestimmtheit. Schopenhauer und Hegel konnten von der Höhe ihres Standpunktes aus eine solche Behauptung wagen in dem Sinne, dass die Musik vermöge der gefühlsmässigen Tiefe ihres idealen Gehaltes zu allen anderen Künsten in eine innere Beziehung tritt, auch zu solchen, mit denen sie eine organische Verbindung nicht eingeht, so dass uns unter Umständen eine begleitende Musik auch ein Gemälde, ein lebendes Bild, einen architektonischen Innenraum, sogar eine Landschaft näher zu rücken und zu erschliessen scheint. Engel gegenüber ist dagegen der Hinweis von Nöten, dass die Musik zunächst nur eine Seite der Idee offenbart, diese Seite aber ebenso bestimmt wie andere Künste die ihnen offenstehende. So wenig die Baukunst und Plastik den spezifisch musikalischen Gehalt eines Adagio von Beethoven, wenn auch noch so unbestimmt, in sich aufzunehmen vermögen, so wenig kann die Musik den spezifisch architektonischen Gehalt der Peterskirche, und wäre es noch so unbestimmt und allgemein, ausdrücken. Alle Künste entspringen einer gemeinsamen Wurzel und insofern sind sie alle verwandt. Jede einzelne offenbart aber den idealen Gehalt in der nur ihr eigentümlichen Weise und insofern ist keine in der andern enthalten. Der Musik gebührt darin keine Ausnahmestellung. — Darstellung des Endlichen ist die Musik zwar insofern nicht, als sie, wie die Baukunst, kein Vorbild in der Wirklichkeit besitzt. Sie bleibt aber darum doch, wie alle Kunst, dem Endlichen, der Materie, verhaftet, denn ohne Ton giebt es keine Musik und keine Uebermittlung musikalisch-seelischen Gehaltes. Auch der Umstand, dass die Elemente der Musik bis zu einem gewissen Grade mathematisch bedingt sind, sichert ihr weder eine Ausnahmestellung noch Ueberlegenheit. Auch in der Baukunst spielt die Mathematik im Verborgenen eine wichtige Rolle. In beiden Künsten hängt der künstlerische Wert aber nicht an den mathematischen Elementen als solchen, sondern an deren Ueber-

windung. Gerade da hört die Kunst auf, wo „der reine Begriff mit mathematischer Bestimmtheit zur Geltung kommt“ (406). Engel übersieht ferner, dass bei der Verbindung mit der Poesie der Musik keine höhere, sondern die gleiche Aufgabe zufällt, wie der Poesie, d. h. die Aufgabe, den wahrhaft logischen, idealen Gehalt des (in der Poesie dargestellten) Endlichen zu offenbaren (405). Engel übertreibt mit seinen Behauptungen, dass der eigentliche Kunstbegriff erst in der Musik mit voller Bestimmtheit hervortrete, dass sich erst in der Musik Anschauung und Begriff in der denkbar eindringlichsten Weise verbinden, dass sie somit der Gipfel aller Künste sei (407). Es sind das lauter willkürliche Konstruktionen und Exaltationen der speziellen Musikästhetik. Die wirklichen Vorzüge der Musik sind gross genug, es bedarf keiner gewaltsamen Erweiterung ihres Gebietes und ihrer Macht. Engel hätte sich begnügen sollen mit seiner Erkenntnis, dass das Musikdrama sich uns ergiebt als der eigentliche Brennpunkt des künstlerischen Schaffens (405).[61]) Erst die Musik erhebt das Poetisch-Schöne zur höchsten Idealität und nur indem die Musik das Poetisch-Schöne verklärt, vermag sie selbst sich zu der ihr versagten vollen (begrifflichen) Bestimmtheit auszugestalten, so dass in der Vereinigung beider Künste das sinnliche Gegenbild des Allgemeinen, Unendlichen am Vollkommensten in das endliche Diesseits hineinscheint (405). Ohne die Musik ist diese Höhe künstlerischen Schaffens nicht zu erreichen. Die Musiker und Musikästhetiker mögen darauf stolz sein. Sie sollen aber auch dem übrigen Schönen sein gutes Recht lassen, sonst geben sie nur sich und ihre Kunst dem Spotte preis, anstatt ihr Ansehen zu mehren.

Engels Stellung und Bedeutung im Rahmen der modernen Musikästhetik richtig abzugrenzen, ist nicht leicht. Wir haben gesehen, dass er sich vielfach in Widersprüche verwickelt, dass er die reine Musik noch in einem höheren Grade verkennt als Hegel, dass er idealistische und formalistische Prinzipien unvermittelt nebeneinander hergehen lässt, so dass alle Grund-

fragen der Musikästhetik bei ihm mehr verwirrt als geklärt erscheinen. Die grossen Vorsätze, von denen er ausgeht, finden keine Verwirklichung, die Probleme verschieben sich unter seiner Hand, die Lösungen enttäuschen. Dem vielfach unklaren Gedankengang entspricht die Gesamtanlage des Werkes. Engel verzichtet auf systematisch-erschöpfende Durcharbeitung des musikalischen Gebietes, er ergeht sich in gelegentlichen Erörterungen, sodass auch nach dieser Richtung ein Fortschritt nicht bei ihm zu verzeichnen ist. Wertvoll bleiben nur gewisse, die Grundlinien umrankende Einzelörterungen, die zum Teil übergreifen in die Akustik und musikalische Theorie, und in denen sich Engels reiches und solides Wissen bethätigt. Vermöge dieser Einzelerörterungen erscheint Engel zwar nicht als ein Aesthetiker, so doch als ein Musikgelehrter von Bedeutung. Wir haben sein Werk eingehend behandelt und behandeln müssen, weil es trotz aller Mängel die spezielle Musikästhetik der neuesten Zeit eben doch in einer gewichtigen Weise vertritt.

* * *

Als Eklektiker der Musikästhetik sind in Kürze noch die folgenden zu nennen:

Heinrich Adolf Köstlin, „Die Tonkunst; Einführung in die Aesthetik der Musik", 1879. Im dritten Teil seines Buches erörtert der Verfasser die „geistige Seite" der Musik, wobei er sich im Wesentlichen auf Hanslick stützt.

Heinrich Ehrlich, „Die Musikästhetik in ihrer Entwicklung von Kant bis auf die Gegenwart", 1882, geht auf eine Diskussion gerade der wichtigsten Probleme gar nicht ein und lässt einheitliche Prinzipien vermissen, aus denen ein festes Bild zu gewinnen wäre.

Richard Wallaschek's „Aesthetik der Tonkunst", 1886, zerfällt in einen historisch-kritischen und systematischen Teil. Im Einzelnen findet sich bei Wallaschek manche treffende Bemerkung. Im Ganzen muss seine Arbeit aber doch wohl unlesbar genannt werden.

William Wolf, „Musikästhetik in kurzer, gemeinfasslicher Darstellung", 2. Auflage, 1896, Gerhart Gietmann, S. J., „Musikästhetik", 1900, u. a. verfolgen popularisierende Zwecke.

Schliesslich wären als Eklektiker noch Hugo Riemann und C. R. Hennig anzuführen. Da diese beiden aber den Einfluss Hauseggers erkennen lassen, so geht es nicht wohl an, sie schon jetzt einzureihen, während andererseits der wichtigste Vertreter des musikästhetischen Eklekticismus, Engel, seine Erledigung vor Hausegger verlangt.

C. Der Naturalismus in der Musikästhetik.

a) **Hausegger.**

Friedrich von Hausegger war Jurist, seit 1872 Dozent für Geschichte und Theorie der Musik an der Universität zu Graz, wo er 1899 starb. Er hatte als Musikästhetiker Erfolg. Seine Schrift „Die Musik als Ausdruck" erschien 1885 in erster, 1887 in zweiter Auflage. Sechs Jahre später — 1893 — folgte „Das Jenseits des Künstlers". — Wir wenden uns zunächst der erstgenannten Schrift zu.

Hausegger bezeichnet die Musik als geläuterten, zur edelsten Wirkung gesteigerten Ausdruck (173)[62]). Diese Deutung erhält aber eine naturalistische Färbung dadurch, dass Hausegger den Unterschied zwischen natürlichem und künstlerischem Ausdruck verwischt. Wie Rousseau, Herder, Deutinger nimmt er eine vorgeschichtliche Ursprache an, die musikalischen Ausdruck in sich geschlossen habe, so dass beide Seiten lange Zeit Hand in Hand mit einander gegangen seien (60). Ueber die ursprüngliche Vereinigung von Sprache und Musik kann nach seiner Meinung gar kein Zweifel herrschen (61). Je weiter man die Entwicklung der Sprache zurückverfolge, um so höhere Bedeutung gewinne das musikalische Element (57)[63]). Und nur in ihrer Vereinigung mit der Musik lässt Hausegger die Sprache als

„Ausdruck" gelten. Von dieser ursprünglichen Fähigkeit, Ausdruck zu sein, habe sich die Sprache aber mehr und mehr entfernt. Sie werde ein Verständigungsmittel anderer Art, werde Erinnerungszeichen für Vorstellungen und übermittle Denkergebnisse. So verliere sie mit der Notwendigkeit auch die Fähigkeit, das unmittelbare Mitempfinden in Anspruch zu nehmen (76). Jetzt trete neben der äusserer Verständigung dienenden Sprache eine das tonliche Element verstärkende Gefühlssprache auf, der Gesang (78)[64]. In dem Mafse, in dem die Sprache blosses Verständigungsmittel werde, habe sich die Musik ihre Fähigkeit „Ausdruck" zu sein, durch grössere Verselbständigung zu wahren gesucht (84). — In dieser Weise beschränkt Hausegger die Sprache auf die blosse begriffliche Mitteilung und sichert der Musik das Monopol, Ausdruck zu sein, d. h. von realen Erregungen Kunde zu geben und sie auf Andere zu übertragen. Dass die Sprache ohne Hilfe musikalischer Elemente diese Fähigkeit in viel höherem Grade besitzt als alle Musik, lässt Hausegger ausser Acht. Es ist ihm nun einmal darum zu thun, die Musik zum Ausdruck zu stempeln, und da sie nicht willig folgt, so braucht er Gewalt. Er ist sich dessen gar nicht bewusst, dass er in seinem Bestreben, der Musik eine Ausnahmestellung und einen grossen, einzigen Vorzug zu sichern, nur alte, längst überwundene Irrtümer in neuem Gewande vorführt. Er lässt das musikalische Kunstwerk „in bestimmter Weise auf den zu Grunde liegenden Erregungszustand hinweisen", und diesen auch im Zuhörer wachrufen (156). Er lässt im reproduzierenden Künstler Erregungszustände entstehen, denen ähnlich, als deren Ausdrucksbethätigung das Kunstwerk erscheint (170). Die Töne sind ihm „Zeugnis von Erregungszuständen" (119), die Schaffenskraft des Künstlers deutet er als die Fähigkeit, auf andere Gemütszustände zu übertragen (136). Sein „Ausdruck" ist demnach nichts anderes als die Aussprache und Erregung realer Gefühle und Stimmungen, von denen Hegel, Schopenhauer, Hanslick lange zuvor nachgewiesen haben, dass sie aller und jeder künstlerischen Bethätigung unmittelbar fern

bleiben.[65]) Hausegger vergisst alle rein musikalischen Gesichtspunkte. Er lässt den Ausdruck in seinem Sinn in Verhältnisse hereinspielen, die weit davon abliegen. Er schreckt nicht davor zurück, die Ausbildung von Oktave, Quint und den nächstverwandten Intervallen, ja die Ausbildung ganzer Tonsysteme auf das Bedürfnis nach „Verständlichkeit" des Ausdrucks zu gründen (85, 87).[66])

Zu noch seltsameren Konsequenzen führt die andere Seite der Hausegger'schen Theorie, die im Grossen und Ganzen übereinstimmt mit der Lehre Kirchmanns und den naturalistischen Theorien des 18. Jahrhunderts. Hausegger sucht die Musik dadurch noch als „Ausdruck" zu charakterisieren, dass er als das Vorbild, dem das Tongebilde in seiner Wesenheit zu entsprechen habe, die menschliche Ausdrucksgeberde bezeichnet (179), die Musik also zur idealisierenden Nachahmung der mit Lautäusserungen verbundenen Ausdrucksgeberden werden lässt. Entschiedener als Kirchmann legt er den Nachdruck auf die Nachahmung der sichtbaren Geberden, im Prinzip stimmt er aber mit seinem Vorgänger überein, da er ganz in gleicher Weise die Musik aus einem realen Vorbild ableiten will und dabei in noch eklatanterer Weise Schiffbruch leidet. — Rhythmus, Takt und Tempo führt Hausegger auf körperliche Vorgänge zurück. Den zweigliedrigen Rhythmus gründet er in gesuchter Weise auf die Zweiteiligkeit des Körperbaus und der körperlichen Geberden, Takt und Tempo auf den Pulsschlag. Wie Kirchmann übersieht er, dass diesen Vorgängen gerade das wichtigste Element des Taktes fehlt, das Zusammenfassen von zwei oder drei Schlägen zu einem Taktganzen, dass dies Element also vom rhythmischen Sinn erst auf andere Weise gefunden und entwickelt werden musste.[67]) Wenn Hausegger sich vollends zu der Uebertreibung versteigt, dass jedes Tempo der Pulsfrequenz des musikalisch dargestellten Affektes entspreche, d. h. dass die je nach dem Affekt wechselnde Schnelligkeit des Pulsschlages der Metronombezeichnung des musikalisch ausgedrückten Affektes gleichkomme, so ist dagegen zu sagen, dass

diese Uebereinstimmung bei sehr langsamen und sehr schnellen Gesängen für die Gesundheit der beteiligten Personen vermutlich üble Folgen haben müsste (10—11, 132—133).[68])

An der sogenannten Rache-Arie der Donna Anna aus „Don Juan" sucht Hausegger praktisch die Richtigkeit seines Prinzips nachzuweisen. Er findet in dieser Arie alle charakteristischen Symptome des Zorns und der heftigen Erregung musikalisch wiedergegeben. Im normalen Zustande betrage die Zahl der Pulsschläge 72 in der Minute, in einem Erregungszustande gleich dem der Donna Anna werde sich eine Steigerung auf etwa 120 Schläge ergeben. Im Tempo der Arie entspreche dem die Aufeinanderfolge der Viertelnoten. Hausegger behauptet allen Ernstes, dass auch die Zahl der Atemzüge übereinstimme mit der des analogen realen Vorganges. Im Zustande vollkommener Körperruhe betrage die Zahl der Atemzüge durchschnittlich 12 in der Minute. Die Melodie der Arie erfordere deren 15, und diese Beschleunigung entspreche vollkommen dem dargestellten Affekt (137—139). — Auf eine Widerlegung dieser Uebertreibungen gehen wir nicht erst ein. Jeder des Gesanges einigermassen Kundige weiss, dass die Atemführung des realen Lebens und die des musikalischen Vortrags grundverschieden sind, dass also die Uebertragung der Hauseggerschen Theorie in die Praxis den Ruin der Gesangskunst bedeuten würde. Hausegger betont zwar, dass es nicht genüge, eine Melodie mit den zugänglichen Merkmalen des entsprechenden Affektes äusserlich zu versehen (141), er selbst aber ist es, der diese äusserliche Uebereinstimmung zum Prinzip erhebt. Der musikalische Ausdruck erscheint ihm auch in instrumentalen Werken nur dann als „wahr", wenn die Tongebilde übereinstimmen mit dem Bedürfnis der menschlichen Lautausdrucksorgane (134—135). Wir unterscheiden aber bekanntlich zwischen vokalen und instrumentalen Gedanken und finden die letzteren nur dann beifallswürdig, wenn sie instrumental, d. h. eben nicht den Anforderungen der menschlichen Kehle entsprechend gedacht sind. Vor Hauseggers Prinzip würden die Allegrothemen Beethovens schlecht

bestehen, denn die „Wahrheit" des musikalischen Ausdrucks bethätigt sich oft in hohem Maſse gerade da, wo weit abgegangen ist von den Ausdrucksbedingungen des realen Lebens.

In ähnlicher Weise sucht Hausegger die Gesetze der Melodieführung (132—133) und des dramatischen Ausdrucks zu begründen (141). Auch die Einheit der musikalischen Formen leitet er nicht etwa ab aus der Uebereinstimmung des musikalischen Sinnes, sondern aus der Gleichheit unseres Körperbaues und der dadurch bedingten Gleichheit unserer Ausdrucksbewegungen. Die Form ist für ihn ein Ergebnis von „Körperschwingungen, welche sich als die notwendige Folge eines erregenden Impulses, demnach als eine Inklination zu Ausdrucksbewegungen ergeben haben". Die Veränderung und Verfeinerung der Ausdrucksbewegungen habe auch die Verschiedenheit der Formen bestimmt (164—165). Wenn Hausegger also davon spricht, dass in der Musik „die einfachen Bewegungen des menschlichen Körpers wach werden", dass auch im Durchführungsteil der Sonate „sich merklich die gliedernde Macht des lebendigen Geberdenrhythmus wachsende Geltung" verschafft habe, dass wir in den Fugen von J. S. Bach durch den Schleier kontrapunktischer Gewebe deutlich die einfachen Bewegungen einer schlanken menschlichen Gestalt erblicken (119, 120, 181), so meint er das nicht bildlich, sondern wörtlich. Denn alle Musik ist für ihn idealisierte Ausdrucksgeberde, idealisierte Wiedergabe durch den Ausdruck bedingter Körperbewegungen.[69])

Alledem entspricht, dass Hausegger durch die Musik auch im Hörer unmittelbar nur Ausdrucksbewegungen oder die gefühlte Tendenz dazu auslösen und das geistige Verständnis erst als Folge dieser Bewegungen zu Stande kommen lässt (157, 158). Das Verständnis der Form gründet Hausegger auf körperliches Mitempfinden: in den Mitschwingungen unseres Körpers werde es unserer Empfindung klar, dass die Form ähnlichen Körperschwingungen entsprungen sei (164). Beethovens Instrumentalmusik deutet Hausegger als „unseren Körper

zur Mitbewegung hinreissende Ausdrucksformen". Sie werde vor unseren Sinnen zum erhabenen oder von tiefer Leidenschaft bewegten Tanz, der uns zu gleicher Bewegung errege, und damit *rückwirkend* gleiche Empfindungen in uns wachrufe (121). Nach Hausegger versteht also im musikalischen Erfassen unmittelbar nicht der Geist den Geist, sondern der Körper den Körper. Es hängt das damit zusammen, dass Hausegger auch das Verständnis realer Erregungszustände und Lautäusserungen aus der instinktiven Mitthätigkeit des Muskelapparates und aus dem instinktiven Bewusstwerden der physiologischen Vorgänge ableitet (7—9).

Danach ist es nicht mehr verwunderlich, dass Hausegger auch den Ausdrucksgeberden des reproduzierenden Musikers die grösste Wichtigkeit beimisst. Es gilt ihm als ausgemacht, dass bei jeder musikalischen Kunstübung das Verständnis durch die Ausdrucksgeberden der Musizierenden gefördert werden müsse. Er vergisst, dass der Unterschied des mechanisch produzierten und künstlerischen Spiels sich nicht auf sichtbaren körperlichen, sondern auf unsichtbaren geistigen Ausdruck gründet. Die körperlichen Geberden der Spielenden kommen gar nicht in Betracht und können nicht in Betracht kommen, da sie, mit dem Maſse des natürlichen Ausdrucks gemessen, nur Verzerrungen sind. Sobald an Stelle der mechanischen Vorrichtung ein Künstler tritt, wird der „Ausdruck" allsogleich ein anderer sein, gleichviel ob man den Spielenden sieht oder nicht. Dieser Einsicht verschliesst sich Hausegger ganz und gar. Als menschlicher Ausdruck im eminenten Sinn erscheint ihm der Gesang nur deshalb, weil die blosse Hervorbringung vokaler Töne jene Organe in natürliche Thätigkeit versetze, welche wir vor allem als Ausdruck-gebend zu erkennen gewohnt sind. Dass nächst dem Gesang die Streichinstrumente die grösste Beseelung zulassen, begründet Hausegger damit, dass die durch das Ausdrucksbedürfnis des Körpers hervorgerufenen Muskelbewegungen sich zum grossen Teil in wahrnehmbarer Weise auf die Saiten des Instrumentes übertragen. Dazu komme, dass die körper-

lichen Bewegungen des Instrumentalisten, wenn gleich durch die Behandlung des Instruments in einer Weise bestimmt, welche mit dem Ausdrucke von Gemütszuständen nichts zu schaffen hat, doch den Einwirkungen des Ausdrucksbedürfnisses nicht entzogen sei. Sehr schlimm steht es in dieser Hinsieht mit den Blasinstrumenten, welche nach Hauseggers Dafürhalten nur aus diesem Grunde zu Solovorträgen selten mehr verwendet werden. Man denke: „Das vornehmste Organ des Ausdrucks, der Mund, muss da eine seiner natürlichen Ausdrucksweise widerstrebende, ihm aufgedrungene Arbeit leisten; die Atmungswerkzeuge sind einer übermässigen Thätigkeit preisgegeben; das dabei mehr oder weniger hervorgetriebene Auge verliert seine Fähigkeit, feinere Empfindungsnuancen zu vermitteln; aber auch dem hervorgebrachten Tone selbst vermögen sich wirkliche Ausdrucksbewegungen der Muskulatur nur in beschränktem Maſse zu überantworten“ (126—130).

Durch diese und ähnliche Uebertreibungen nähert sich Hauseggers Ausdruckstheorie geradezu der Karikatur. Erwähnen müssen wir noch, dass sie auch der Ausdrucksfähigkeit der Harmonie in keiner Weise gerecht wird. Die Modulation entspricht nach Hausegger „verschiedenen Stimmungsphasen“, indem mit dem Grundton die Grundstimmung sich ändere (108). Die verschiedenen Grundtöne aber sollen verschiedenen relativen Mitteltönen der menschlichen Stimme analog sein, wie sie durch verschiedene Affekte bedingt sind. Dem Zorn entspricht ein anderer relativer Mittelton als der Liebe, und so entspreche der Wechsel der Grundtöne in der Modulation dem Wechsel der Affekte. Dieser Theorie zufolge müsste aller Erfahrung entgegen der Fortgang von C-dur nach G- oder F-dur einen schrofferen Stimmungswechsel bedeuten, als der von C nach Cis, D, Dis, Es- oder E-dur, da die relativen Mitteltöne c—g, c—f weiter von einander entfernt liegen als c—cis, c—d u. s. w. — von anderen Unmöglichkeiten ganz zu schweigen.

Das Richtige trifft Hausegger mit der Einsicht, dass die Musik wie alle Kunst ein Spiel im höheren Sinn heissen muss.

Er kennt das Wesen des Spieltriebs und des damit verbundenen Genusses, der bedingt ist durch das Freisein von äusseren, realen Zwecken (39). Erregungen, die durch reale Ursachen hervorgerufen sind, drängen nach äusseren Zielen, mit deren Erreichung erst die Auslösung des Erregungszustandes, die Befriedigung, zusammenfällt. Der Zornige will den Gegenstand seines Zornes beseitigen, der Liebende den seiner Liebe gewinnen. Ein unbefangenes Lustgefühl wie bei der Aeusserung des Spieltriebs kann mit realen Erregungen nicht verknüpft sein. Das wäre nur dann denkbar, wenn bei gleicher oder ähnlicher Erregung die realen Ursachen und Ziele ausgeschaltet werden könnten. Der Erregungszustand erschiene dadurch geläutert und gereinigt; nicht frei von den Vorstellungen erregender Ursachen, aber frei von dem Stachel derselben (44—45). Die Möglichkeit solcher Erregungen und Gefühle, die von realen oder das fühlende Subjekt unmittelbar betreffenden Ursachen losgelöst sind, ist dem Menschen im Unterschiede vom Tiere gegeben, zunächst durch die Fähigkeit des Mitempfindens und Mitfühlens: Das Zusammengehörigkeitsgefühl des Menschen äussert sich Erregungszuständen gegenüber in dem hohen Grade von Aufmerksamkeit, welchen wir ihrem Ausdrucke entgegenbringen. Lust und Leid schöpfen wir hier aus unmittelbarster Quelle. Mit zwingender Gewalt wirken Ausdrucksäusserungen anderer Menschen auf uns, ohne erst durch langwierige Vermittlung sich unserer Vorstellungskreise bemächtigen zu müssen. Unser lebhaftes Interesse daran ist unser Erbstück und nicht das schlechteste. Unsere Gewohnheit, mitzufühlen oder, wie Hausegger sagt, alles im Sinne eines „Ausdrucks" zu erfassen, geht ja soweit, dass wir nicht nur an lebenden, sondern auch an leblosen Objekten unwillkürlich Ausdruck wahrzunehmen glauben, d. h. ihnen ein Empfinden, Fühlen, Wollen leihen. Das Veilchen erscheint uns bescheiden, die Nelke stolz, der Fels droht, der See lächelt (42—44). Dies Mitfühlen wird häufig zu einer Quelle des Genusses. Die Freude roher Menschen an schrecklichen Ereignissen und ungewöhnlichen, selbst grau-

samen Thaten hängt damit zusammen, aber auch bis zu einem gewissen Grade die Lust Gebildeter an der Tragödie. Der Anblick gewaltiger Leidenschaftsausbrüche gewährt an sich eine Lust, die desto ungetrübter ist, je weniger der Anblickende an den Erregungsursachen beteiligt ist (45—46).

Aus Alledem geht hervor, dass Hausegger das ästhetische Scheingefühl ahnt und die bedeutsame Rolle, die ihm bei allem ästhetischen Geniessen zufällt. Er ist aber noch nicht im Stande, das ästhetische Gefühl streng zu sondern vom praktischen Schein- und Mitgefühl (Mitleid) und geht vor allem viel zu weit, da ihm das Hervorrufen von Scheingefühlen oder Erregungen ohne reale Ursachen als Aufgabe der Kunst gilt.[70]). Die Kunst dient gewiss wie das Spiel keinem äusseren Zwecke. Man kann von ihr sagen, dass ihr ein erhöhtes Spiel zu Grunde liege, d. i. die zweckfreie Entäusserung eines erhöhten Bethätigungsdranges und die damit verbundene, keinem äusseren Ziele zustrebende Lust (183). Man kann das sagen, aber nur, wenn man dessen eingedenk bleibt, dass diese Bestimmung ebenso gut für Schach und ein geistvolles Ratespiel wie für Musik und Poesie Geltung hat, also keineswegs ausreicht, das Wesen der Kunst zu erschöpfen. Der Kunst fallen ganz andere Aufgaben zu als nur das Hervorrufen und Uebertragen zweckfreier Erregungen oder, nach Hausegger, das Spiel mit Ausdrucksäusserungen. Das ästhetische Scheingefühl ist zwar ein wichtiger und unentbehrlicher Bestandteil des ästhetischen Aktes, aber nicht der wichtigste. Es ist keineswegs richtig, dass die schmerzlichsten Gefühle, die verzehrendsten Leidenschaften zu einem Vergnügen erhebender Art werden, wenn es nur gelingt, sie uns zu übermitteln, ohne dass uns ihre trübenden Veranlassungen mit erfassen (46). Nur ein herzloser Mensch vermöchte daraus ein Vergnügen zu schöpfen. Die Kunst würde die Grausamkeitswollust fördern und ihres ganzen Gehaltes verlustig gehen, wenn ihr Wirkungen anderer Art nicht zu Gebot stünden. Nicht der angeschaute Schmerz, die Leidenschaft an sich ergreifen und erheben uns künstlerisch, sondern der in der Leidenschaft und

dem Schmerze versinnlichte künstlerische Gehalt, der allein das Vorführen fremden Leidens rechtfertigt. — Auch darin täuscht sich Hausegger, dass die Kunst Erregungszustände in uns erwecke, ohne unsere Teilnahme an dem damit verbundenen Streben herauszufordern (46—47). Wir wissen zwar, dass der König Lear der Bühne kein wirklicher König und seine Verzweiflung keine wirkliche ist. Dennoch fühlen wir mit ihm und nur indem wir des schnöden Undanks seiner Töchter inne werden und ihnen mit ihm fluchen, werden wir auch des künstlerischen Gehaltes der Dichtung teilhaftig. Wie die uns vorgeführte Verzweiflung nur im Scheine lebt, so gilt auch unser Mitgefühl nur dem Schein, ist selbst scheinhaft; aber es ist darum doch vorhanden und kann sich zu einem solchen Grade steigern, dass wir unser reales Ich mit allen seinen Hoffnungen und Wünschen für den Augenblick darüber vergessen. Nur von solchen Erregungszuständen darf man sagen, dass sie unser Wesen in gesteigertem Maſse wach zeigen, dass sie uns wie ein Wetter durchzucken, reinigend und klärend, indem sie uns an die Quelle unseres Wesens und alles Daseins zurückführen (47). Hauseggers Mitempfindung dagegen ist im Ganzen nichts anderes als ein Spiel mit Gefühlen oder herzlose Sensation. Bestünde die Wirkung der Kunst vor allem in dem Uebertragen von zweckfreien Erregungen, dann wäre der Kolportage-Roman der Gipfel aller Schönheit, und die ihn verschlingende und in ihm lebende Leserin das Vorbild alles künstlerischen Geniessens.

Deutlicher erkennt Hausegger den Unterschied des ästhetischen Scheingefühls und realen Mitgefühls in seiner späteren Arbeit, „Das Jenseits des Künstlers", 1893. Das Buch umfasst über 300 Seiten, wovon etliche zwanzig der Musik im Besonderen gewidmet sind. Hier warnt Hausegger vor der Verwechslung des ästhetischen Gefühls mit dem Mitleid: Beide haben zwar eine und dieselbe Quelle. An dem Punkte aber, wo diese zum Mitleid führt, hat sie sich vom ästhetischen Empfinden abgezweigt; das Mitleid fällt ins Gebiet der Moral, nicht in das der Aesthetik. Der Mitleidige fühlt sich zur Hilfe-

leistung gedrängt, der ästhetisch Empfindende weiss gar nichts von der Notwendigkeit einer Hilfeleistung. Steht er darum jenem nach? Gewiss dann nicht, wenn der mitempfundene Zustand derart ist, dass er den Anspruch auf Hilfeleistung vollständig ausschliesst, (d. h. wenn es kein Zustand realen Leidens, sondern ein künstlerisch dargestellter Scheinzustand ist). Dem Leidenden werden wir beispringen und die Anlässe seiner Leiden zu beseitigen trachten. Der das Leiden vortrefflich darstellende Schauspieler aber kann uns geradezu zum Entzücken hinreissen (268—269).

Was Hausegger hier durch das Auseinanderhalten ästhetischen und realen Mitfühlens gut macht, verdirbt er leider andererseits wieder dadurch, dass er in Folge einer seltsamen Verwechslung alles Verstehen von Ausdrucksbewegungen zu einem ästhetischen Vorgang werden lässt, so dass die Grenze zwischen Kunst und Leben aufs Neue verwischt erscheint. Wir haben schon erwähnt, dass nach Hausegger das Verständnis von Ausdrucksbewegungen zu Stande kommt durch die Auslösung gleichartiger Bewegungen im Auffassenden. Den Vorgang dieser Mitbewegung verlegt Hausegger nun hinter das reale Ich und setzt ihn dem ästhetischen Schauen gleich, von dem er sich nicht der Art, sondern nur dem Grade nach unterscheide (267—268). Damit wird aufs Leben übertragen, was nur von der Kunst des Schauspielers und der bildlich oder plastisch dargestellten menschlichen Gestalt gilt. Es ist zwar richtig, dass die Ausdrucksbewegungen des Schauspielers oder Opernsängers sich nicht an unser reales, sondern ästhetisches Ich wenden. Wir können sie nur verstehen, „wenn die Aufmerksamkeit bei den geschauten Bewegungen nicht durch andere Interessen erschöpft wird, also in dem Maſse, als das derlei Interessen zugängliche begehrende und rechnende Ich stumm ist". Wie aber die Ausdrucksgeberden des realen Lebens nicht der Schein von Geberden sind, sondern wirkliche Geberden, die realen Erregungen entspringen und reale Ziele verfolgen, so müssen sie auch ihrer realen Bedeutung gemäss erfasst werden.

Sofern sie schön sind, bleibt es uns nicht verwehrt, ihre Schönheit zu geniessen — wir thun das, wenn wir an dem anmutigen Gebahren eines mit uns sprechenden Mädchens oder an der energischen Geberde eines Mannes unsere Freude haben. Der ästhetische Gesichtspunkt ist dabei aber nur begleitender Art; die Hauptsache bleibt das, was die Geberde wirklich bedeutet und erreichen will, und das ist kein ästhetischer, sondern ein realer Vorgang, der sich daher auch nicht an das ästhetische, sondern unmittelbar nur an das reale Ich wendet.

Wie Hausegger das ästhetische Scheingefühl ahnt, so auch die Verschmelzung von Subjekt und Objekt im Akte des ästhetischen Geniessens. Er weiss, dass das Tongebilde, das für die wissenschaftliche Betrachtung „Objekt" ist, im ästhetischen Akt aufhört, als solches zu gelten und eins wird mit dem auffassenden Subjekt (273). Mit den erkenntnis-theoretischen Voraussetzungen dieses Vorganges ist Hausegger aber nicht genügend vertraut, und so ergiebt seine Darstellung doch wiederum kein klares Bild.

Seine naturalistische Ausdruckstheorie hält Hausegger auch im „Jenseits des Künstlers" in vollem Umfange aufrecht. Immer noch ist er der Meinung, dass ein Tonstück im Hörer die gleichen Muskelbewegungen auslöse wie im Komponisten und auf diese Weise verstanden werde (274, 277, 281). Immer noch glaubt er die musikalische Form durch Ausdrucksbewegungen bedingt (280). Zum dritten Mal kehrt diese Auffassung wieder in Hauseggers Schrift „Die Anfänge der Harmonie", 1895, worin die Uebereinstimmung der griechischen und modernen Musik auf eine „gemeinsame Ursprungsquelle" gegründet wird, nämlich auf die „Gebärdenbewegung des menschlichen Körpers in ihrer Abhängigkeit von der regelnden Atembewegung und dem das Einheitsmafs bildenden Herzschlag" (52). Aehnliches findet sich schliesslich noch in Hauseggers Abhandlung „Die künstlerische Persönlichkeit", 1897. — Hausegger ist als Aesthetiker namentlich in Musikerkreisen vielfach überschätzt worden. Er glaubt die Musik gegen formalistische

Verkennungen in Schutz nehmen zu sollen und fügt ihr durch seine naturalistische Lehre doch ebenso schlimmen Schaden zu wie der, den er bekämpft, ohne ihn zu nennen. Seine Auffassung hat überdies keinen Anspruch auf Neuheit, sondern ist nur eine einseitig übertriebene Variation der von den Theoretikern des 18. Jahrhunderts, dann von Spencer, Gervinus und Kirchmann vertretenen Nachahmungstheorie. Da Hausegger sich im Gegensatz zu Kirchmann einer wenig durchsichtigen Sprache bedient, so fällt der Ueberblick über seine Gedanken nicht einmal leicht.

b) Riemann.

Hugo Riemann verweist in seinem Katechismus der Musikästhetik „Wie hören wir Musik?“ einerseits auf Hanslick, andererseits auf Hausegger. Eigentlich müsste er, wie wir schon erwähnten, den Eklektikern zugezählt werden.[71]) Da er aber wichtige Bestandteile von Hausegger übernimmt, so erscheint es unthunlich, ihn vor seinem Führer zu erledigen. Riemanns Versuch, widersprechende Theorien zu verschmelzen, zeitigt keine guten Früchte; es gebricht Riemann an aller Klarheit der einschlägigen Begriffe, und so entsteht unter seiner Hand nur ein kunterbuntes Gemisch unzulänglicher Reflexionen. Im Grossen und Ganzen bedient er sich einer natürlichen und verständlichen Sprache. Die Verschwommenheit seiner Unterscheidungen zwingt ihn aber immer wieder zu leeren Philosophemen, die in ihrer Gespreiztheit nicht sympathisch berühren können.

Wie Hausegger sieht Riemann im Pulsschlag den Metronom, an welchem wir alle Bewegungen, nicht nur die musikalischen, messen (35, 36), und bringt die Atmung in Beziehung zur musikalischen Phrase (51, 52). Als Prinzip der Melodie lässt er nicht die stufenweise Veränderung der Tonhöhe gelten, wie sie unsere Tonleiter bietet, sondern nur die stetige, wie sie sich im Heulen des Sturmes darstellt. Er glaubt, dass wir stets im

Sinne einer kontinuierlichen Steigerung und Verminderung der Tonhöhe hören, selbst wenn staccato gespielt wird. Denn man habe beim Staccato-Vortrag immer den Eindruck des Ueberspringens der zwischen den einzelnen Tönen liegenden Strecke des Kontinuums der Tonlinie. Für Riemann ist daher das Portament „die konkreteste Versinnlichung des melodischen Prinzips" (8, 54). Die Teilung des Tonkontinuums in Tonstufen, die deutlich voneinander geschieden sind, hält er nur für ein „Mittel leichterer Beurteilung der geschehenen Tonhöhenveränderung" (37).

Den durch das musikalische Hören bewirkten ästhetischen Genuss verlegt Riemann nicht in das künstlerische Erfassen des Musikalisch-Schönen, sondern in den „lustvollen Verfolg der durch dasselbe bewirkten seelischen Zustände", in die „volle Hingabe an die durch dasselbe erregten gegenstandslosen Affekte" (21). Diese Affekte sollen ganz denjenigen entsprechen, welche wir im Leben Sehnen, Freude, Trauer, Zorn, Schreck, Furcht u. s. w. nennen, und sich nur dadurch von realen Affekten unterscheiden, dass sie durchaus gegenstandslos sind, abgelöst von allen Beziehungen zur Wirklichkeit (30) — mit anderen Worten: Riemann verlegt die künstlerische Wirkung der Musik in das Hervorrufen von Scheingefühlen.

Das Verständnis des musikalischen Gefühlsausdrucks gründet Riemann überdies unter Wiederaufnahme des Herbert Spencerschen Standpunktes in naturalistischer Weise auf die „Erinnerung des Selbsterlebten, auf das Gefühl der eigenen Körperlichkeit": Wenn auch der moderne Kulturmensch nur selten noch seinem Empfinden so weit freie Bahn gebe, dass die Stimme die konventionellen Formeln der Wortsprache von sich werfe und im Jauchzen oder Stöhnen, im Jubel oder Jammerlaut zu „wirklicher" Musik werde, so sei uns doch das Verständnis des natürlichen Sinnes der leidenschaftlichen Aeusserungen der Stimme nicht verloren gegangen. Somit werden die Tonbewegungen mitleidend von uns empfunden als uns wohlverständliche Aeusserungen seelischer Zustände und Prozesse

(21, 22) zufolge unserer natürlichen Bestimmung, selbst Töne hervorzubringen und durch unser Stimmorgan die Zustände und Erlebnisse unseres Empfindens auszudrücken (29). — Diese naturalistische Auffassung, die aus der Musik eine „Sprache der Affekte" macht, begegnete uns schon bei Kant und Trahndorff. Sie lässt, wie wir wiederholt ausgeführt haben, ausser Acht, dass die Musik weder die unmittelbare Aeusserung realer Gefühle und Affekte ist, noch auch Idealisierung solcher Aeusserungen, dass somit das Verständnis des musikalischen Gefühlsausdrucks nicht gegründet werden kann auf das Verständnis des natürlichen Gefühlsausdrucks, sondern einen spezifisch anderen Sinn voraussetzt: den musikalischen. Darum ist es auch ganz verkehrt, wenn Riemann den Gesang mit Hausegger aus den ersten, rohen Aeusserungen der Freude und des Schmerzes, des Verlangens, Abscheus, Zorns ableiten will. Nach Riemann besteht die Aufgabe des Vokalkomponisten darin, die Sprache auf ihren Urzustand zurückzubringen, d. h. dem Vokalischen, Konsonantischen und Rhythmischen diejenige Bedeutsamkeit zu geben, die es bei den ursprünglichen Aeusserungen des Empfindens gehabt haben müsse (80, 81, 82). Diese an Darwin erinnernde Auffassung stellt das thatsächliche Verhältnis auf den Kopf; sie macht das zum Ausgangspunkt, was in Wirklichkeit das Ergebnis einer viele Jahrhunderte umfassenden künstlerischen Entwicklung war. Gewiss gehen viele Elemente des natürlichen Gefühlsausdrucks in den künstlerischen Gesang ein; es findet sogar ein durchgehender Parallelismus beider Gebiete statt und muss stattfinden, da der Gesang sonst seinen Mutterboden verliesse. Durch die Vereinigung mit der Musik wird die Sprache aber nicht auf ihren Urzustand zurückgeführt, sondern im Gegenteil in eine völlig andere, höhere Sphäre gehoben, die ihr von Haus aus fremd ist und die aus „natürlichen" Gesichtspunkten allein gar nicht erklärt werden kann.

Trotz seiner naturalistischen Voraussetzungen stimmt Riemann aber doch zugleich mit Hanslick darin überein, dass die Musik weder Affekte ausdrücken noch erwecken wolle, son-

dern nur „analog" wie Affekte die Seele bewege (22, 23). Wie eine Vereinigung dieser widersprechenden Gesichtspunkte möglich sein soll, darüber giebt er keine nähere Auskunft.

Riemanns Auffassung der Musik als Aeusserung von Erregungszuständen führt zu sonderbaren, hysterischen Konsequenzen. Der „Zwang zum Mitfühlen" sei am stärksten innerhalb des der menschlichen Stimme selbst zugänglichen Tongebiets. Dabei gewinnt nach Riemann, der hier wiederum an Darwin erinnert, das geschlechtliche Verhältnis Einfluss in der Art, dass gerade die Töne die höchste Macht über unsere Seele haben sollen, welche den Stimmregionen des andern Geschlechtes angehören. So werde der Mann am meisten angezogen durch die Frauenstimme und die ihr verwandten Instrumentalstimmen Violine, Bratsche, Oboe, Klarinette, das weibliche Gemüt aber am heftigsten ergriffen durch die Männerstimme und das ihr verwandte Horn und Cello (24). Auch die Tonstärke der Instrumente misst Riemann an der menschlichen Stimme und kommt zu dem Resultat, dass Posaunen und Trompeten in zu grossem Missverhältnis zum Kraftmafs der menschlichen Stimme stehen, als dass die ersteren noch als Männerstimmen oder gar die letzteren als Frauenstimmen uns sympathisch erregen könnten. Diese Instrumente erscheinen ihm daher in eminentem Mafse als „objektivierende" oder, was für ihn dasselbe sagt, als dramatische, epische. Ebenso wenig wie die Posaunen und Trompeten könne das Fortissimo des vollen Orchesters von uns noch als Aeusserung unseres Seelenlebens aufgefasst werden, da es das Kraftmafs der menschlichen Stimme zu sehr überschreite. Es stehe uns daher erdrückend, vernichtend gegenüber als überlegene Macht eines „Ausser-uns-Seienden" mit der Wirkung des Erhabenen, das wir gleichzeitig entzückt anstaunen, während uns im Gefühl unserer eigenen Kleinheit vor seiner Grösse graue (25). Das „Rein-Menschliche" kommt nach Riemann im musikalischen Kunstwerk erst wieder zur Geltung durch Rückkehr zu Tonstärkegraden und Tonhöhenlagen, welche der menschlichen Stimme angemessen sind. Doch giebt

Riemann immerhin zu, dass das menschliche Empfinden durch den Tonkünstler auf dem Wege allmählicher Steigerung derart gestählt, gestärkt und erweitert werden könne, „dass es selbst das Fortissimo-Tutti als Ausdruck seiner in ihrer ganzen Macht entfalteten geistigen Hoheit und Willenskraft zu erleben" vermöge. Beethoven sei das mehrfach gelungen (27).

Seltsame Begriffe hat Riemann von Form und Inhalt. Harmonie und Rhythmus nennt er „formgebende Prinzipien" (31), und lässt sie die Form der Musik bedingen (41, 53). Als vorsichtiger Mann deckt er sich aber wieder nach beiden Seiten. Er will damit durchaus nicht gesagt haben, dass Harmonie und Rhythmus nur Form, nur „schöner Schein" (!) seien und am Inhalt des Kunstwerks keinen Teil haben (47). Die in der Harmonie sich offenbarende Gesetzmässigkeit glaubt Riemann als „Einheit in der Mannigfaltigkeit" ansehen zu dürfen (48). Diese dürftige Bestimmung der „Einheit in der Mannigfaltigkeit" erhebt er dann gar zum obersten Gesetz alles Kunstschaffens (55). Daraus erklärt es sich, dass ihm der ästhetische Genuss nichts anderes ist als einerseits Freude an der „Ordnung" der Kunst, andererseits „seelische Erregung" (53). Zu dieser Auffassung tritt noch die ebenso ungenügende Zurückführung der Musik auf den „Mitteilungstrieb", der lebhaft angeregten Empfindungen Luft schafft, und auf den „Spieltrieb", der in alles eine leichtbegreifliche Ordnung zu bringen sucht (67). Musik und Dichtkunst sinken auf diese Weise herab zur „Mitteilung" von Gefühlen in übersichtlicher Form.

Missbrauch treibt Riemann ferner mit den Begriffen subjektiv und objektiv, Subjektivierung und Objektivierung. Seinen Höhepunkt erreicht dies affektierte Spiel bei der Unterscheidung von subjektiver und objektiver Musik überhaupt. Doch könnte uns ein näheres Eingehen hierauf sachlich keinen Nutzen bringen. Mit Hanslick will Riemann sich auseinandersetzen über die Frage der Naturnachahmung durch Musik (32—34). Er leidet dabei aber Schiffbruch, denn er ist dem Wiener Aesthetiker in keiner Weise gewachsen. Es ist nur Selbsttäuschung, wenn er glaubt,

im Anschluss an Hanslick und Hausegger eine Theorie aufgestellt zu haben, die des Weiterbaues wert sei. Sein „Katechismus" konnte zur Klärung der schwebenden Streitfragen nichts beitragen. Im Gegenteil!

C. R. Hennig, Professor in Posen, lässt wie Riemann in seiner „Aesthetik der Tonkunst", 1897, nicht nur den Einfluss Hanslicks, sondern auch den Hauseggers erkennen. Wir reihen ihn daher an dieser Stelle ein, obgleich er eigentlich richtiger den Eklektikern zugezählt würde.[72]) Mit Hanslick teilt Hennig die Meinung, dass die absolute Musik die Bewegungslinien der Gefühle und Stimmungen darstelle (91—93, 97—98); mit Hausegger bezeichnet er andererseits die Musik als Ausdruck von Erregungszuständen, die bestimmte Muskelbewegungen zur Folge haben (57—60), daher auf dem Wege „einer in Gedanken vorgenommenen Muskelarbeit" vom Hörer verstanden und in ähnliche Erregungszustände oder Stimmungen umgesetzt werden (60—62). Von beiden Seiten übernimmt Hennig somit die fundamentalen Irrtümer. Die absolute Musik ist ihm entweder Stimmungsmusik mit einem hinzugedachten, aber nicht ausgeführten Programm oder nur formalschöne Musik; die richtige Mitte lässt er ausser Acht. In der formalschönen Musik glaubt er die „Idee der Form" oder gar die „Idee der Musik in ihrem formalen Sinn" dargestellt (99) und bezeichnet als Muster dieser Gattung — Mozarts Symphonien „mit Ausnahme etwa ihrer Menuette" (100). Neben das Oratorium stellt er das von ihm erfundene „Musikepos", das vielleicht einmal die Grundlage für ein Kunstwerk der Zukunft abgeben könne (169).

In der Programmmusik sieht Hennig eine nur lose Verbindung von Musik und Poesie (52, 112—126). Der dieser Auffassung zu Grunde liegende Gedanke ist insofern richtig, als die Poesie diejenige Kunst ist, die Phantasievorstellungen in uns hervorruft. Da der Programmmusiker seiner Musik aber nicht

einen bestimmten Text Wort für Wort in Gedanken untergelegt wissen will, sondern sie auf die vorgestellten Scenen u. s. w. unmittelbar bezieht, so kann die Programmmusik doch nicht eine, wenn auch nur lose, Verbindung der Musik mit der Poesie heissen, sondern nur eine Verbindung der Musik mit jeweils hinzugedachten Phantasievorstellungen. Würden diese wechselnden Phantasievorstellungen in die künstlerische Wirklichkeit umgesetzt, so müssten sie eine Verbindung der Musik mit der scenischen Pantomime, d. h. das Ballett im höheren Sinn, ergeben, als dessen gedankliche Vorstufe die Programmmusik angesehen werden könnte. Vielleicht macht sich ein moderner Programmmusiker einmal den Kinematographen zu Nutze, damit die Hörer immer zweifellos wissen, auf welcherlei äussere Vorgänge und Scenen sie seine Musik zu beziehen haben. Es wäre damit zugleich die praktische Bestätigung der von uns soeben entwickelten theoretischen Auffassung gegeben.

D. Der Pessimismus in der Musikästhetik.

a) Seidl.

Der Schriftsteller Dr. Arthur Seidl will der Musik eine Ausnahmestellung sichern dadurch, dass er im Anschluss an Richard Wagner als ihr oberstes Prinzip nur das Erhabene gelten lässt, dagegen das „bei den übrigen Künsten massgebende Schönheitsprinzip" als für sie unzureichend erklärt („Vom Musikalisch-Erhabenen. Prolegomena zur Aesthetik der Tonkunst", 1887). Diese Gewaltsamkeit hat zur Folge nicht nur, dass Seidl die Stellung der Musik den andern Künsten gegenüber verschiebt, sondern vor allem auch das Schöne und Erhabene falsch gegen einander abgrenzt. Das Schöne ist für ihn ästhetisch geringwertiger als das Erhabene; er unterschiebt ihm eine banal-optimistische Tendenz; er deutet es als eine „scheinbare Versöhnung", als einen „täuschungsvollen Frieden" zwischen Geist

und Materie (99), als ein Kompromiss (32), das dem wahren metaphysischen Sachverhalt nicht entspreche, sondern uns die Welt harmonischer erscheinen lasse, als sie ist. Das Erhabene dagegen gilt ihm als die Aufdeckung und Bestätigung dieses Kompromisses; erst im Erhabenen komme der Streit zwischen Geist und Materie zum Durchbruch, sodass nun die Welt als eine schlechte erkannt werde, weil ein ewiger Zwiespalt in ihr ruhe, über den uns nur die „sichtliche Uebermacht der Idee" im Erhabenen hinaustrage (33).

Seidl irrt dabei in doppelter Weise: das einfach oder rein Schöne, das sich noch nicht zu den Gegensätzen des Komischen und Tragischen erschlossen hat und das allein als „Schönes" zum Erhabenen in einen gewissen Gegensatz gebracht werden kann, ist wie alles, was ästhetisch erfasst wird, also wie das Erhabene auch, zwar Schein, aber nicht Täuschung; es zeigt uns die Welt nicht besser oder anders als sie ist, sondern lässt uns nur ihre wahrhaft beste Seite geniessen. Das Wesen des Erhabenen kann also nicht darin liegen, dass es ein Kompromiss, eine Täuschung aufdeckt, die gar nicht vorhanden ist. Ebenso wenig wohnt dem Erhabenen die ihm von Seidl unterschobene pessimistische Tendenz inne, uns die Welt als eine schlechte erkennen zu lassen, oder äussert sich in ihm ein Zwiespalt: der Konflikt der Idee gegen die Realität (99 Anm.). Ein Objekt ist erhaben für uns, nicht insofern in ihm die Idee mit der Realität kämpft und dieser Kampf und Zwiespalt zu Tage tritt, sondern sofern die Idee in das Objekt eingegangen ist und es gerade dadurch über andere Objekte hinaushebt. Die Idee wird im Erhabenen dem Stoffe nicht „entrungen" (99), sondern kann wie bei allem ästhetischen Geniessen gerade nur durch ihr Gebundensein an den Stoff, d. h. an die sinnliche Erscheinung ergriffen werden. Es findet daher kein prinzipieller Gegensatz statt zwischen dem Schönen und Erhabenen, sondern das Erhabene erweist sich als eine Unterart, eine Modifikation des Schönen in seiner Allgemeinheit. Der von Seidl konstruierte Gegensatz schrumpft zusammen zu einem Gegensatz des Erhabenen

und einfach oder rein Schönen, das seinerseits wieder eine Modifikation des allgemeinen Schönheitsbegriffes bildet; und auch dieser Gegensatz verliert alle Schärfe durch die Erkenntnis, dass das Erhabene gerade mit dem einfach Schönen und Anmutigen im Verein als die Gruppe der konfliktlosen Modifikationen der der konflikthaltigen gegenüber tritt.[73])

Seidl erkennt selbst die Gefahr, die aus einer Entgegensetzung des Schönen und Erhabenen erwächst. Er erhebt selbst die Frage, ob beide Begriffe als absoluter Gegensatz zu fassen seien oder nicht vielmehr innerhalb des Bereichs eines höheren, absoluten und allgemeinen Schönheitsbegriffes liegen, der sie beide als Unterarten in sich begreife (13). Seidl giebt sogar zu, dass wir an einem absolut Schönen, dem das „Schöne im engeren Sinn" und das Erhabene als Unterarten angehören, festhalten dürfen, wenn nicht gar festhalten müssen (42). Der Widerspruch, in den er sich dadurch verwickelt, entgeht ihm nicht. Er fühlt, dass man nun gerade von seinem Standpunkt aus gegen sein absolut Schönes, in das sein Erhabenes eingeht, den Vorwurf des Kompromisses erheben könnte, den er selbst gegen das Schöne geltend macht. Diesen möglichen Einwand sucht er durch eine gewaltsame und schwerverständliche Konstruktion zu entkräften, der wir nicht in den Einzelheiten zu folgen brauchen (43). Die selbstgeschaffene Schwierigkeit löst sich ja doch nur mit der Einsicht, dass weder das Schöne ein Kompromiss, noch das Erhabene die Aufdeckung dieses Kompromisses ist, dass ein Gegensatz zwischen beiden in dem von Seidl festgehaltenen Sinn überhaupt nicht existiert, also auch nicht die gekünstelte und geschraubte Lösung zu finden braucht, die Seidl mit Müh' und Not erzwingt.

Seidl verkennt das Erhabene aber noch in anderer Weise. Während er in allem Schönen „Zweckmässigkeit ohne Zweck" findet, stösst er im Erhabenen geradezu auf Zweckwidrigkeit und Formlosigkeit. Proportionalität, Regelmässigkeit, Symmetrie, Harmonie u. s. w. lässt er nur als konstitutive Momente des Schönen gelten; als Charakteristika des Erhabenen dagegen

betrachtet er Amorphie, Disproportionalität, Regellosigkeit, Asymmetrie, Disharmonie u. s. w. (31). Er fühlt, dass diese Bestimmungen nicht genügen, dem Wesen des Erhabenen gerecht zu werden, und greift daher zu sonderbaren Einschränkungen. Er sieht ein, dass das Erhabene in der Kunst kein absolut Formloses sein könne, sondern sich dem Gattungsbegriff des Aesthetischen schlechtweg unterzuordnen habe, sodass nun notwendig die Gesetze der Kunstschönheit mit hereinspielen (42). Die Formlosigkeit erleidet infolgedessen bei ihm eine gewisse Einschränkung, sie wird zu dem Unding einer „bestimmten Formlosigkeit" (35) und schliesslich zur Formwidrigkeit (44), indem Seidls ursprüngliche Auffassung des Erhabenen als eines Konfliktes zwischen Geist und Materie wieder durchbricht und irriger Weise das Erhabene der Kunst gedeutet wird als ein Sträuben der Idee gegen die zwangvollen Gesetze der künstlerischen Form, als ein Streben, beengende Fesseln zu sprengen und das Gefäss der Form bersten zu machen (45). — Mit Kant unterscheidet Seidl ein mathematisch und dynamisch Erhabenes oder ein Erhabenes des Intellekts (der Vorstellung) und des Willens (36). Diese Scheidung überträgt er auf die Musik. Er unternimmt den aussichtslosen Versuch, im Anschluss an C. Fuchs[74]) im musikalischen Kunstwerk intellektuelle und metaphysische Faktoren auseinander zu halten, von denen die einen das Erhabene des Intellekts, die anderen das des Willens bedingen sollen (81, 113). In der Trennung dieser beiden Arten von Erhabenheit geht Seidl soweit, dass er ein Orchestercrescendo, das von der durchaus gleichen Anzahl von Instrumenten ausgeführt wird, dem Erhabenen des Willens zuweist, dagegen ein solches, das durch Hinzutritt von immer neuen Instrumenten entsteht, dem Erhabenen der Vorstellung (93). Die bekannte Stelle aus Haydn's Schöpfung „und es ward Licht" lässt er bei Ausführung eines Crescendo zumeist die Vorstellung beschäftigen, bei unvermitteltem Eintritt des Fortissimo dynamisch erhaben wirken.

Jedoch nicht in diesen undurchführbaren Unterscheidungen

liegt der für uns wichtigste Punkt, sondern in dem Umstande, dass Seidl das Erhabene der Vorstellung gar nicht als ein der Musik unmittelbar Zugehöriges ansieht, sondern als ein ursprünglich ausserhalb der Musik Gelegenes, rein associativ Entstandenes oder als ein „von der Musik als stofflicher Vorwurf der äusseren Naturerscheinung zur Nachahmung Aufgenommenes" (114). Seidl giebt keine näheren Aufschlüsse über diesen „stofflichen Vorwurf", der der äusseren Naturerscheinung zur Nachahmung entnommen wird, auch nicht darüber, wie „durch einen bestimmten Linienzug auf graphischem Wege das Erhabene associativ angeregt" werden kann (113), überhaupt welch' nähere Bewandtnis es hat mit dem associativen Entstehen des Erhabenen der Vorstellung. Er lässt diese und andere durch sich selbst keineswegs verständlichen Punkte völlig im Dunkeln. Er verlangt von seinem Leser, dass er das auf associativem Weg entstandene Erhabene auf Treu und Glauben hinnehme und als ein „Erhabenes in der Musik" unterscheide von dem „Erhabenen der Musik", mit dem endlich erst das eigentlich Musikalisch-Erhabene gefunden sein soll. Das „Erhabene der Musik" denkt sich Seidl gänzlich unabhängig vom „Erhabenen in der Musik" (113), als unmittelbaren, dem musikalischen Kunstwerk immanenten Inhalt (96, 114). Er gründet dies eigentlich Erhabene auf die eigenste Natur des Tones, übersieht dabei aber, dass alles, was er vom Ton aussagt, für jede Art von Musik Geltung hat, sich auf das Scherzo ebenso gut wie auf den Trauermarsch anwenden lässt und daher nicht als Aufschluss gelten kann über das Musikalisch-Erhabene im Besonderen (116, 117). Dieser Aufschluss liegt erst in der kuriosen Erwägung, dass es die „Form der Zeit" sei, wodurch die im sinnlichen Material des Tons gegebene Unermesslichkeit als begrenzt empfunden werde (117), dass die Musik daher um so erhabener wirke, je mehr sie sich von der „Form der Zeit" emanzipiere. Nach Seidl erfüllt eine musikalische Komposition ihren erhabenen Beruf um so besser, je mehr in ihr das absolut Rhythmische hinter dem lebendigen Ausdruck zurücktrete, je mehr im Perioden-

bau das Architektonisch-Symmetrische als Prinzip, als Haupt- und Selbstzweck verdrängt erscheine, und je weniger das im Tone verkörperte Reich des Willens, jenes dunkle Gebiet des Dinges an sich, durch das Medium des Rhythmus in die „Schuld der äusseren Erscheinung" mit verstrickt, wieder der Vorstellungswelt als solcher anheimfalle (119, 120). Je mehr dagegen der Rhythmus als Prinzip das Ganze beherrsche und „den Ton angebe", desto mehr werde das Erhabene in der Musik hervortreten (123).

Führt man diese Bemerkungen auf ihren berechtigten Kern zurück, so sind sie banal und gelten für alle Musik, nicht bloss für die erhabene. In aller Musik muss das Architektonisch-Symmetrische als Prinzip, als Haupt- und Selbstzweck zurückgedrängt erscheinen, wenn nicht bloss formale, sondern künstlerische Bedeutung vorhanden sein soll. Wo der Rhythmus „als Prinzip das Ganze beherrscht und den Ton angiebt", wird nicht nur das Musikalisch-Erhabene, sondern jede Art von musikalischer Schönheit ertötet. Sieht man von diesem zwar berechtigten, aber banalen Kern ab und nimmt Seidls Gedanken ihrem eigentlichen Sinne nach, so bleiben nur Ungereimtheiten und Unmöglichkeiten. Es ist eine Ungereimtheit, dass die „Form der Zeit" die Unermesslichkeit des musikalischen Ausdrucks beschränke. Der musikalische Ausdruck wird durch die „Form der Zeit" überhaupt erst möglich. Wollte man ihn loslösen von der „Schuld der äusseren Erscheinung" und von den Bedingungen der Vorstellungswelt, so würde damit nicht nur das Musikalisch-Erhabene, sondern alle Musik überhaupt vernichtet. Ebenso wenig ist das Erhabene in der Musik ein A-Taktisches (119) oder bedingt durch den Verzicht auf symmetrische Uebersichtlichkeit (119) und plastische Gestaltung (118). Nicht der Rhythmus als solcher muss in ihm zurücktreten und verschwinden, sondern nur dessen schablonenhafte Anwendung.

Bei der praktischen Anwendung zeigt die Theorie Seidls ihre ganze Unhaltbarkeit. Wenn Seidl die Erhabenheit des Beethovenschen Stils zurückführt auf die Freiheit im Perioden-

bau und die Kühnheit des Modulatorischen (127), so ist damit nichts gewonnen, denn diese Bestimmung ist auf burleske Musik ebenso gut anwendbar wie auf ernste. Wenn Seidl den Nachdruck legt auf das „Zurückdrängen des streng gemessen und spezifisch Rhythmischen (127), so kann das nur dahin gedeutet werden, dass Beethoven den Rhythmus in künstlerischer Freiheit handhabt, und diese Bestimmung passt wiederum auf jede Art von Musik. Wenn Seidl aber schliesslich die Erhabenheit des erstes Satzes der neunten Symphonie daraus abzuleiten sucht, dass nur hin und wieder eine an das Plastisch-Anschauliche erinnernde Figur aus dem Schoosse der Tiefe aufsteige, „um indes bald danach wieder in dem erhabenen Dunkel der chaotischen Tonmasse untergetaucht zu verschwinden", wenn er von einer „Irregularität" der Perioden bei Beethoven spricht, die die rein symmetrische, plastisch-schöne Uebersichtlichkeit seiner Musik erheblich erschwere (128), und wenn er gerade diese Irregularität und dies angebliche Erschweren der Uebersichtlichkeit für Bedingungen der Erhabenheit hält, so ist mit ihm nicht weiter zu diskutieren; er könnte mit dem gleichen Recht behaupten, das Licht verursache Finsternis. — Seidls ganze Theorie des Musikalisch-Erhabenen, deren Grundzüge auch in einer zweiten im Jahre 1889 erschienenen Schrift „Zur Geschichte des Erhabenheitsbegriffes seit Kant" wieder aufgenommen sind, fällt in sich zusammen, da sie auf unhaltbaren Voraussetzungen ruht. Indem Seidl die Musik einseitig zur Kunst des Erhabenen macht, sieht er sich gezwungen, die Begriffe des Schönen und Erhabenen falsch gegen einander abzugrenzen, das Wesen der Musik zu entstellen und ungerecht zu werden gegen die anderen Künste, für die das in der Musik nicht ausreichende Schönheitsprinzip gut genug sein soll. Jeder Laie weiss, dass den übrigen Künsten erhabener Ausdruck nicht weniger offen steht als der Musik. Nur der theoretischen Aesthetik bleibt es vorbehalten, an alltäglichen Wahrheiten dieser Art zu rütteln und sie unter Aufgebot eines unfruchtbar kombinierenden Scharfsinns zu bekämpfen. Seidl spielt gegen Hanslick das Marx'sche Wort

aus: „Das ist das Gebrechen der allermeisten Kunstphilosophen, dass sie das Zeugnis der Künstler und Kunstwerke versäumen, um den Faden ihrer Abstraktionen unbeirrt auszuspinnen". Dies Citat liesse sich mit grösserem Recht gegen in selbst kehren.[75])

b) Louis.

Die pessimistische Tendenz, die bei Seidl nur andeutungsweise hervortritt, wird bei dem Musikschriftsteller Dr. R. Louis zur grundlegenden Voraussetzung seiner ganzen Theorie („Der Widerspruch in der Musik", 1893). Louis stützt sich vor allem auf Julius Bahnsen, den er den einzigen echten Schopenhauerianer und bedeutendsten Metaphysiker der neuesten Zeit nennt. Ausserdem haben ihm Richard Wagner und Hausegger Bausteine geliefert. Seine Theorie bezieht sich in gleicher Weise auf alle Künste, nur die erste Nutzanwendung entfällt auf die Musik.

Den innersten Kern des Weltwesens bildet nach Louis die „widerspruchsvolle Einheit des in sich selbst gespaltenen Willens, der seinen Inhalt ebenso wohl und ebenso sehr bejaht, als auch verneint" (38). Das Wesen der Welt hält Louis demnach „ganz im Gegensatz zu Hegel" für ein Un- und Ueber-Logisches, das damit ganz von selbst ein Antilogisches werde, sodass der Widerspruch sich als Ausdruck des innersten Weltinhaltes offenbare (41, 42). Dieser Zwiespalt, der die Welt durchzieht, muss auch in der Kunst zu Tage treten. Das Unendliche als eine sich selbst widersprechende Einheit hat das Streben, sich zu verendlichen, in das menschliche Bewusstsein einzugehen, der Vernunft zum Trotz zu zeigen, dass ein von ihr gänzlich Verschiedenes den innersten Kern der Welt ausmache (112). Im „Aesthetischen" offenbart sich dem betrachtenden Menschen dies innerste Wesen der Welt (10, 11, 38); das ästhetische Schauen kommt einer restlosen Welterkenntnis gleich (66). Die Kunst hat Teil an dem Widerspruchscharakter

alles Seienden, da ihr Objekt eben jenes widerspruchsvolle Weltwesen ist (34). Das im tiefsten Grunde allen Künsten Gemeinsame ist das „übervernünftige Innesein der Einheit im Widerspruch“ (35). Der Kunstgenuss ist nach Louis somit eine un- und überbegriffliche und darum auch alogische Erkenntnis des der Vernunft ewig unzugänglichen Antilogischen (8).

Es kann nicht unsere Aufgabe sein, diesen metaphysischen Voraussetzungen umständlich entgegen zu treten. Es bleibt der Weltanschauung und Einsicht des Lesers überlassen, ob er sie billigen, oder mit uns verwerfen will. Die Aufgabe, die Louis der Kunst zuzuweisen genötigt ist, offenbart schon die ganze Verkehrtheit seiner Prinzipien. Nach Louis soll die Kunst durch die im ästhetischen Akt gegebene Einsicht in das Wesen der Welt, die Notwendigkeit des Elends begreifen machen und die Unentrinnbarkeit aus dieser Welt des Jammers. Sie soll uns den Stachel tief ins Herz bohren, damit das warme Herzblut des Mitleids hervorquelle; die scharfe Pflugschar soll sie sein, die den harten Boden durchfurcht, damit die Saat der Liebe keimen und gedeihen möge; ihre warnende Stimme soll sie erheben gegen den treulosesten Freund und süssesten Feind des Menschen, die Hoffnung (113, 114, 115). — Wenig will es zu diesen Anschauungen passen, dass Louis trotzdem die Kunst ein „Paradies auf Erden“ nennt (7) und behauptet, der Widerspruch habe in ihr alles Quälende und Beängstigende verloren (32). Es ist nicht einzusehen, wie die Phantasie in der Anschauung des Widerspruchs „wenn nicht Lust, so doch höchste Genugthuung“ empfinden soll, so wenig eine Widerspruchslosigkeit denkbar ist, „die nur die Konsequenz im Widerspruch bedeutet“. Und wenn Louis behauptet, der Widerspruch komme uns nicht im künstlerischen Genusse selbst, sondern erst im reflektierenden Philosophieren über die Kunst zum Bewusstsein, so kann das für ihn konsequenter Weise nur soviel besagen, dass die bewusste Erkenntnis des Widerspruchs als Agens der Kunst dem reflektierenden Philosophen und Aesthetiker aufgespart sei. Das unbewusste Erfassen des Wider-

spruchs erhebt er selbst ja ausdrücklich zum Grundprinzip alles ästhetischen Geniessens.

Als unmittelbare Folge des „realdialektischen Urphänomens im Aesthetischen" ergiebt sich der Satz, dass jede Kunst, um ganz das zu werden, was ihr tiefinnerstes Streben ausmacht, aufhören muss, das zu sein, was sie ist; dass sie in brünstiger Liebesumarmung ihre Jungfräulichkeit verlieren muss, wenn sie ihre Bestimmung erreichen soll (31). Die einzelnen Künste seien gleich chemischen Stoffen, welche niemals rein und ohne Beimischung fremder Elemente in der Natur vorkommen (34). Auch das Streben nach dem Gesamtkunstwerk leitet Louis aus dem Widerspruchscharakter der ganzen Kunst und der Sonderkünste ab. Dies Streben führt für den Pessimisten aber nie zum befriedigenden Abschluss. Auch dem vollendetsten Kunstwerk gestattet Louis nur „eine approximative Erreichung seines idealen Zieles", sodass stets ein unausgedrückter Rest zurückbleibe, ein Widerstreit (65, 66). Das Schaffen gerade der grössten Künstler ist für Louis ein „vergebliches Ringen und Streben nach Ausdruck eines Unausdrückbaren", das Bedeutendste an ihren Werken „der nicht ganz in die Erscheinung getretene, nicht ganz in der Form aufgegangene Rest" (57). — In dieser Weise stellt Louis alle natürlichen Verhältnisse auf den Kopf. Für uns ist ein Künstler gross nur deshalb, weil er mit Erfolg nach Ausdruck ringt und strebt; wir nennen ein Werk bedeutend und tief um deswillen, was wirklich in ihm in die Erscheinung tritt, was in seiner Form thatsächlich aufgegangen ist. Mit anderen Worten: wir schätzen ein Kunstwerk um deswillen, was es sagt, nicht um deswillen, was es verschweigt. Auch für uns ist der künstlerische Gehalt mehr geahnt und gefühlt, als verstanden und begriffen. Wir sind völlig einverstanden mit Louis, dass das Beste im Kunstwerk nicht mit den Sinnen wahrgenommen wird. Was wir mit den Ohren hören, mit den Augen sehen, ist nicht der künstlerische Gehalt selbst, sondern nur dessen Träger und Vermittler. Gehalt und sinnliche Erscheinung bedingen sich aber so sehr, dass wir

nur das ahnend zu fühlend vermögen, was der sinnlichen Erscheinung entnommen werden kann. Der „nicht ganz in die Erscheinung getretene Rest" kommt für uns gar nicht in Betracht; er ist überhaupt kein Bestandteil des Kunstwerks, sondern unverwirklichtes Streben nach Ausdruck. Je grösser der Künstler, desto kleiner der nicht in die Erscheinung getretene Rest. — Während die idealistische Aesthetik das Wesen des Schönen darin erblickt, dass es, wenn auch nur vorübergehend, den Menschen dem Widerspruch des Lebens entrückt und ihn eins sein lässt mit seinem idealen Wesensgrund, während die idealistische Aesthetik ferner die Unerschöpflichkeit aller Kunstentwicklung gewährleistet weiss durch die Unerschöpflichkeit der im Schönen sich kund thuenden unbewussten Idee, sieht Louis nur einen Entzündungsprozess, der niemals zur Heilung kommt, und erblickt in dem immer neue Entzündung erzeugenden Fremdkörper das Wesen der Sache.[76])

Für Louis ist alles unwahr, seicht und minderwertig, was am Widerspruch keinen Teil hat. Dadurch sieht er sich gezwungen, wie Seidl, das einfach Schöne, das sich noch nicht zum Komischen, Tragischen, Humoristischen erschlossen hat, also in den Widerspruch noch nicht eingegangen ist, nicht nur als die „unterste und einseitigste Erscheinungsform des Aesthetischen" zu bezeichnen (38), sondern sogar als Lüge und Täuschung. Das einfach Schöne entstehe, wenn in der ästhetischen Kontemplation die Einheit am Wesen des Willens einseitig und einzig betont werde (38). Im einfach Schönen werde das Erkennen über den wahren Sachverhalt getäuscht und die Illusion erweckt, als ob die schlechthinige Widerspruchslosigkeit sich uns in der Anschauung darbiete (39); das Schöne ist nach Louis eine imaginäre Widerspruchslosigkeit, die noch nicht bis zum innersten Kern der Sache vorgedrungen ist (43). Um sein Widerspruchsprinzip zu retten, d. h. den ästhetischen Genuss auch in diesem Falle schliesslich doch aus dem Innewerden eines Widerspruchs abzuleiten, schreckt Louis nicht vor der Ungeheuerlichkeit zurück, das Wohlgefallen am einfach Schönen

gerade dem Umstande zuzuschreiben, dass der schöne Gegenstand das Wesen des Seienden nur einseitig und unvollkommen in der Erscheinung darstelle (40). Er schreckt nicht davor zurück, den „ästhetisch lustvollen Empfindungsinhalt" gerade dadurch erwecken zu lassen, dass die Aussenseite eines Gegenstandes seinem Wesen nicht vollkommen adäquat ist (45).[11] — Ausserdem bringt Louis das einfach Schöne in eine irreleitende Beziehung zum diskursiven Verstand. Er thut so, als ob das Schöne im Gegensatz zum Erhabenen und Humoristischen sich an den „verstehenden" Intellekt, an die bloss „begreifende" Vernunft wende (68). Die dem Musikalisch-Schönen zu Grunde liegenden mathematischen Verhältnisse deutet er als „regelmässige, unseren Intellekt bei der Anschauung befriedigende Gebilde" (55). Er begeht dabei einen doppelten Irrtum: die den musikalischen Elementen innewohnenden mathematischen Beziehungen sind untrennbar verwachsen mit jeder Art des Musikalisch-Schönen, auch mit dem Musikalisch-Erhabenen und -Humoristischen; es geht daher nicht an, sie nur als Bestandteile des einfach Schönen in Betracht zu ziehen. Vor allem bedingen sie aber den ästhetischen Wert nicht, insofern sie verstandesmässig begriffen werden, sondern insofern sie unbewusste Bestandteile der Anschauung sind. Von seinem falschen Gesichtspunkt aus nennt Louis das einfach Schöne das „Logische in der Erscheinung", d. h. die der Natur unseres Erkenntnisvermögens angemessene Erscheinung (52); das Wesen des Schönen bestehe „in seiner den Anforderungen der Logicität unseres Erkenntnisvermögens entgegenkommenden Widerspruchslosigkeit" (70); nur das dem Intellekt Angemessene sei schön (40). Wir erleben so das sonderbare Schauspiel, dass das der Logicität unseres Auffassungsvermögens Entsprechende minderwertig genannt wird, eben deshalb, weil es ihr entspricht, oder vielmehr, weil der Aesthetiker die wahre metaphysische Logicität alles Schönen nicht kennt und nur an Logicität im Sinne des begreifenden Verstandes denkt, mit der das einfach oder rein Schöne nicht mehr zu thun hat, als

irgend eine andere Besonderung des allgemeinen Schönheitsbegriffs.

Damit seine, das einfach Schöne entstellende und herabwürdigende Auffassung nicht allzu schroff in die Augen falle, sucht Louis das „Schöne" unter der Hand zu diskreditieren, indem er es, wie Seidl, als ein banal-Schönes bezeichnet, das, wenn auch nicht ausschliesslich, so doch vorwiegend auf den „Gemeinsinn" der Menschen spekuliere. Dieser Gemeinsinn sei aber nichts anderes als der allen Menschen gemeinsame „gemeine Sinn" (58). Mit einer gewissen Geringschätzung spricht Louis von dem „Idealisieren" des Schönheitskünstlers, ohne zu bedenken, dass er mit selbstgeschaffenen Gespenstern ficht, da ein Idealisieren auf Kosten des Charakteristischen für jede einsichtige Aesthetik nicht ins Gebiet des einfach Schönen, sondern in das der Oberflächlichkeit und Seichtigkeit fällt. Immerhin gesteht Louis dem Schönen das Verdienst zu, dass es durch seine eigene reductio ad absurdum die Kunst den Gipfelpunkt ihrer Existenz habe erklimmen lassen, dass es eine höhere Entwicklung der Kunst „allererst" zu Wege brachte (52). Die Kunst musste den „Jugendrausch des Schönheitskults" durchgemacht haben, um später recht deutlich zu der Erkenntnis zu kommen, dass hierin ihre höchste und einzige Aufgabe nicht bestehen könne (55). — Louis weiss, dass bei der Kontemplation des Schönen der Wille nicht beteiligt ist (67); er spricht von der „Scheinhaftigkeit" des Schönen, jedoch mit der Nebenbedeutung, als ob diese Scheinhaftigkeit im Gegensatz zur vermeintlichen Realität des Erhabenen und Humoristischen eine gewisse Minderwertigkeit einschliesse, eine Täuschung, eine blosse Illusion. Es ist ihm ums Schöne „nichts als ein blosser Schein" (11), der durch einen erhabenen Inhalt zerstört und zertrümmert werde (91). Während im Schönen ein nur illusionäres Erkennen des Menschen gegeben sei, erlange dies Erkennen im Erhabenen und Humoristischen die „höchste und aktuellste Realität" (33); im Erhabenen erfahre der Wille vorwiegende Berücksichtigung (67) und erwache sogar zur Aktualität nach dem „inter-

esselosen" Traum des Schönen (68). Louis sieht nicht, dass er durch diese tendenziöse Deutung und Verschiebung der dem Schönen in allen seinen Modifikationen in gleicher Weise wesentlichen Scheinhaftigkeit nicht nur das einfach Schöne abermals in ein falsches Licht rückt und ihm das als einen Mangel ausdeutet, was zum Wesen des Schönen überhaupt gehört, sondern das Erhabene geradezu ausserhalb des ästhetischen Gebietes stellt. Das Gefühl der Erhebung entspringt uns zwar auch aus ausserästhetischen Eindrücken, so aus dem Innewerden einer bedeutenden wissenschaftlichen Erkenntnis, einer hohen sittlichen That; das Erhabene als ästhetische Kategorie aber wahrt die Scheinhaftigkeit unbedingt, wie alles Schöne, und hört mit ihrer Durchbrechung auf, ästhetisch zu wirken.

Während Louis das Schöne, wie wir gesehen haben, aus einer illusionären Widerspruchslosigkeit erklärt, erblickt er das Wesen des Erhabenen darin, dass in ihm gerade der Widerspruch als Offenbarung des innersten Kerns der Welt sich uns darbiete; aus dem Innewerden, aus der Aseität, der Selbstwesenheit des Widerspruchs leitet er die dem Erhabenen entspringende ästhetische Lust ab (70, 71). Und eben deshalb, weil das Erhabene ein Alogisches übermittle, stehe es höher als das einfach Schöne. Indem Louis nun das Alogische im Sinne des Antilogischen, Unvernünftigen einerseits vermengt mit dem dem begreifenden Verstande Unzugänglichen andererseits, legt er besonderen Nachdruck darauf, dass das Erhabene nicht begriffen werden könne, da es der Logicität unseres Erkenntnisvermögens widerspreche (72, 73). Louis erblickt in diesem Umstande die Bürgschaft für das Mysterium des Erhabenen (73) und den fundamentalen Unterschied vom „Schönen", das er ja, wie wir wissen, dem „verstehenden" Intellekt, der bloss „begreifenden" Vernunft zuweist. Er täuscht sich dabei in allen Stücken. Weder ist das Erhabene ein Alogisches, noch gebührt ihm, dem begreifenden Verstande gegenüber eine andere Stellung als dem einfach Schönen. Alles Schöne, nicht nur das Erhabene wendet sich an eine tiefer gelegene Funktion als den „ver-

stehenden" Intellekt und die bloss begreifende Vernunft; alles ästhetische Erfassen zeugt von einem die (verstandesmässige) Logicität des Intellekts überschreitenden Auffassungsvermögen (67); das Mysterium alles Schönen, nicht nur das des Erhabenen besteht darin, dass wir des „Unbegreiflichen" ahnend und fühlend inne werden (72); in diesem Sinne ist alles Schöne alogisch, d. h. dem diskursiven Denken unzugänglich und unerreichbar. Louis hat auf den Sand gebaut, wenn er aus diesem Punkte eine fundamentale Verschiedenheit des Schönen und Erhabenen herleiten und die neuere Aesthetik eines schweren Fehlers zeihen will, weil sie das Erhabene als eine Besonderung des Schönen ansieht (8). Selbst wenn die neuere Aesthetik das Erhabene noch so sehr verkannt hätte, schlimmer konnte sie es niemals entstellen und niemals schiefer fassen als Louis, der die Erhebung auf das Innewerden eines Antilogischen (Unvernünftigen) gründet und gerade das als trennende Schranke des einfach Schönen und Erhabenen betrachtet, worin das allem Schönen gemeinsame Merkmal besteht.

Wie Seidl unterscheidet Louis im Anschluss an Kant ein Erhabenes des Intellekts und ein Erhabenes des Willens. Das Erhabene des Intellekts gründet er in veralteter Weise darauf, dass wir eine Materie nur schwer, erst nach langem Kampfe fassen können, oder auf das Verständnis ganz verzichten müssen. Dieser Auffassung zufolge fiele so manche verschrobene ästhetische Theorie ins Bereich des Erhabenen. — Bedürfte es noch eines Beweises, wie weit Louis sich von aller Wirklichkeit entfernt, so läge er darin, dass Louis dem Erhabenen seines Widerspruchscharakters wegen nicht einmal selbständige Existenz zuerkennen kann: der Widerspruch, welcher sich im Erhabenen zeige, müsse irgend einer Lösung zugeführt oder es könne wenigstens bei ihm nicht stehen geblieben werden. So sieht sich Louis genötigt, alles Erhabene letzten Endes aufzulösen, entweder indem er es zum einfach Schönen zurückleitet, was nach seiner Darstellung ein Herabsteigen vom ästhetisch Wertvollen zum Minderwertigen bedeutet, oder indem er

es weiterführt zum — Humoristischen (91, 92). Wie sehr diese ganze Auffassung, abgesehen von allen theoretischen Bedenken, der alltäglichen Erfahrung widerstreitet, bedarf nicht der Erwähnung. Nur die Konstruktionen einer gänzlich irregeleiteten ästhetischen Theorie können es versuchen, das Erhabene seiner in sich beruhenden Selbständigkeit zu entkleiden und unmittelbar zum Humoristischen hinüberzuführen.

Das Humoristische selbst entstellt Louis nicht weniger als das Erhabene, doch verzichten wir auf weitere theoretische Auseinandersetzungen. Louis sucht seine Auffassung des Humoristischen durch Beispiele zu belegen, hat aber allen gesunden Blick so sehr verloren, dass er zu diesem Zweck nach — Wagners Tristan, Götterdämmerung und Parsifal greift. Er trägt kein Bedenken, die Gesamtwirkung dieser Werke als humoristisch zu bezeichnen (95, 96). Dabei findet er im Schluss des Parsifal eine Stimmung, in welcher aller Widerspruch in Einheit zusammengefasst sei, ohne in Einheit aufgegangen zu sein und ohne etwas von seinem Widerspruchscharakter verloren zu haben (95). Der Schluss des „Tristan" sagt ihm nichts anderes, als dass die Erlösung alles Seienden nur in unserer Illusion lebe. Die Götterdämmerung spendet ihm den Trost, dass es durchaus keine ersehnenswerte Erlösung sei, welche von dem Edelsten und Herrlichsten der Welt mit seinem Untergang erkauft werden müsse (96). Und das nennt Louis humoristische Wirkung! — Vervollständigt wird diese Theorie durch die Behauptung, die humoristische Wirkung gründe sich letzten Endes auf die Inkongruenz von Form und Inhalt (98, 99). Nach Louis charakterisiert den humoristischen Künstler „die gleichsam apriorische Resignation auf vollkommene Kongruenz zwischen Form und Inhalt" (100, 102). Der Humorist sei „formlos im eminentesten Sinn des Wortes" (103), er gebe schliesslich den Kampf mit der Form ganz auf, die von ihm nur als ein lästiger Zwang empfunden werde (106, 107). Ausserdem nimmt der Humorist, wie Louis ihn sich denkt, keine Rücksicht auf sein Publikum und ist schwer verständlich (104).

Diese sonderbaren Behauptungen erklären sich daraus, dass Louis seine Theorie des Humoristischen gleichsam zur Rechtfertigung eines bestimmten Künstlers ersonnen hat: Anton Bruckners. Was er in den Werken dieses Komponisten findet, gilt ihm als Norm und wird von ihm zum Gesetz erhoben, ohne dass er viel bedächte, ob eine solche Verallgemeinerung auch möglich sei.

Die Anwendung dieser ganzen ästhetischen Theorie auf die Musik im Besonderen ergiebt nichts prinzipiell Neues mehr, sondern nur eine Uebertragung aller der Irrtümer und Verkehrtheiten, die wir soeben kennen gelernt haben. Der Realdialektiker Louis legt der Musik folgerichtig kein einfaches Prinzip zu Grunde, sondern deren mehrere, „die gegenseitige Kollisionen herbeizuführen geeignet sind" (35). Louis stellt die Musik auf die Grenze zweier Welten, von welchen die eine — das Reich des Alogischen — Erscheinung werden, die andere — die Welt des scheinbar und äusserlich Logischen — ein Innerliches werden wolle (53). Der Widerspruchscharakter dulde auch nicht, dass das Musikalische allein auftrete, losgelöst von sonstigen Beziehungen. Nach Louis zeigt es sich nur „in und an den Daseinsformen des Nichtmusikalischen"; sein Hervortreten sei verbunden „mit der Anlehnung an andere, den übrigen Künsten angehörende Lebensäusserungen" (35). Das eigentlich Musikalische in seiner reinen Innerlichkeit könne aus sich heraus überhaupt kein formgebendes Prinzip produzieren, sondern müsse es fremden Lebensgebieten entlehnen, wie es denn auch in der That keine rein musikalische Form gebe, noch je gegeben habe. Für Louis ist die geschlossene Form „ein fremdes, der Analogie mit dem Sichtbaren seinen Ursprung verdankendes Element in der Musik" (57). Louis' realdialektischer Pessimismus und Hauseggers Naturalismus gehen hier einträchtiglich Hand in Hand. — Den Charakter der einfach schönen Musik verlegt Louis in die völlige Kongruenz von Form und Inhalt, während er von der erhabenen Musik, wie Seidl, behauptet, dass sie alle Formen zersprenge. Louis hat den Mut,

sich zum Beweis dessen auf Bach und Beethoven zu berufen (71).[18] Die Bedeutung der Schlusskadenz sieht er in dem Zurückleiten aus dem Reiche des Erhabenen in das der schönen Erscheinung, wobei er die Schlusskadenzen Bachs für rein konventionell erklärt (91).

Seiner musikalischen Ueberzeugung nach ist Louis begeisterter Anhänger von Berlioz, Wagner, Liszt und Bruckner. Mozart bleibt für ihn noch ganz in der „Illusion des Schönen" befangen und könne daher nur als Vorläufer der wahren und tiefen Musik gelten (60). Ein reichliches Maſs von Abneigung bringt Louis Eduard Hanslick entgegen. Er selbst glaubt, das Problem der Musikästhetik tiefer und umfassender hingestellt zu haben, als irgend einer seiner Vorgänger (111). Er wünscht seinem eigenen Buche recht viel Widerspruch, um daraus die Zuversicht schöpfen zu können, dass er sich auf dem richtigen Wege befinde. Diese Auszeichnung ist ihm, meines Wissens, bisher nicht zu Teil geworden und wird ihm vermutlich auch nicht zu Teil werden. Für uns lag die Notwendigkeit vor, uns mit ihm auseinanderzusetzen, da es sich um eine mit Ansprüchen auftretende Erscheinung moderner Musikästhetik handelt. Fernerstehende dagegen werden sich schwerlich viel kümmern um eine Theorie, der der Stempel der Verschrobenheit so deutlich aufgeprägt ist. Die Geister in lebhafte Bewegung zu versetzen, bedarf es anderer Kräfte; dazu muss man an Scharfsinn eben ein — Hanslick sein.

III. Die physiologische Akustik.

a) Helmholtz.

Helmholtz's epochemachendes Werk „Die Lehre von den Tonempfindungen als physiologische Grundlage für die Theorie der Musik" erschien 1862; es lässt vom Gesichtspunkte der

Musikästhetik aus drei Gedankenreihen unterscheiden, die unvermittelt neben einander hergehen: eine sensualistische, formalistische und idealistische. Die eigentliche Tendenz der von Helmholtz aufgestellten physikalisch-physiologischen Theorie ist sensualistisch. Diese Theorie lässt das musikalische Gefallen und Missfallen bedingt sein durch den Grad der physikalischen Störungen des Zusammenklanges: je mehr Störungen durch Schwebungen ein Zusammenklang aufweist, desto mehr soll er Missfallen erregen, je geringer die Zahl der Störungen, desto grösser soll das Wohlgefallen sein, welch letzteres also eine nur negative Begründung aus der Abwesenheit von Störungen erfährt. Als vollkommene Konsonanzen ergeben sich von diesem Gesichtspunkte aus Oktave, Duodezime, Doppeloktave, alsdann Quint und Quart. Alle weiteren Kombinationen, durch welche die Musik als Kunst überhaupt erst möglich wird, zeigen erhebliche „Störungen des Wohlklangs"; das mit Dissonanzen durchsetzte musikalische Kunstwerk vollends stellt eine Häufung solcher Störungen dar. Der sensualistischen Theorie zufolge könnte der Genuss nun höchstens in dem Wechsel grösserer oder geringerer Unannehmlichkeit bestehen, wäre aber stets getrübter Genuss, denn völlige Freiheit von physikalischen Störungen bleibt in der praktischen Musik überhaupt unerreichbar. Die sensualistische Theorie ist demnach ausser Stande, das musikästhetische Problem zu erhellen, da sie die dürftigsten Anfänge für das Vollkommenste halten muss und alle weitere Entwicklung nur gut heissen kann im Widerspruch mit sich selbst. Die Praxis zwingt Helmholtz, die Oktave als ein wenig anziehendes Intervall zu bezeichnen (596)[79]), zugleich muss sie ihm aber als die vollkommenste Konsonanz gelten (320). Die Verwendung des Molldreiklanges als Abschluss kann Helmholtz nur mit einem gewissen Widerstreben billigen, da sein Augenmerk mehr auf den Zuwachs an sinnlichen Störungen und Trübungen gerichtet ist, als auf die erhöhte Möglichkeit charakteristischen Ausdrucks. Wiederum zwingt aber die Praxis, dem Mollsystem neben dem Dursystem volle künstlerische Berechtigung

zuzugestehen (489). Für den mehrstimmigen Satz ergiebt sich nach Helmholtz die Regel, dass die Stimmen im allgemeinen Konsonanzen mit einander bilden müssen. Denn nur wenn sie konsonant seien, finde eine ungestörte Mischung der ihnen entsprechenden Gehörsempfindungen statt; sobald sie dissonant werden, „stören sich die einzelnen Klänge gegenseitig und hemmen jeder den ungestörten Abfluss des anderen" (534). Diese Auffassung lässt es unbegreiflich erscheinen, dass überhaupt nach der Dissonanz gegriffen wird, da doch die Konsonanz allein so viel mehr „Annehmlichkeit" bietet. Helmholtz überspringt das wichtigste Moment, das des geistigen Ausdrucks, aus dem allein die sinnlich unangenehme Dissonanz ihre Rechtfertigung finden kann. Aber auch das sinnlich Angenehme und der ungestörte Abfluss der Empfindungen bleiben lediglich Mittel zum Zweck und müssen überall da weichen, wo das höhere Prinzip sein Recht geltend macht.[80]) Abgesehen von ihrer ästhetischen Unzulänglichkeit steht die sensualistische Theorie aber auch in Widerspruch mit der Erfahrung, seitdem nachgewiesen ist, dass der Grad der Schwebungen nicht immer proportional ist dem Grade von Konsonanz und Dissonanz, d. h. dass Zusammenklänge mit sehr viel stärkeren Schwebungen konsonanter sein können als andere, die von solchen Störungen frei sind.[81])

Formalist ist Helmholtz, indem er unabhängig von seiner sensualistischen Theorie im Anschluss an Hanslick dem musikalischen Gefühlsausdruck gerecht werden will. Wie Hanslick legt er das Schwergewicht auf das dynamische Moment, die Tonbewegung.[82]) Die Musik vermöge jede Art der Bewegung nachzubilden und auszudrücken, also auch solche Bewegungen, sei es des Körpers, der Stimme oder der Vorstellungen, die durch Zustände des Gemüts bedingt sind. Jede Bewegung sei aber ein Ausdruck der Kräfte, durch welche sie hervorgebracht wird, folglich könne die melodiöse Bewegung der Töne Ausdruck werden für die verschiedensten menschlichen Gemütszustände (413, 597), die somit als treibende Kräfte aus

ihr erschlossen werden müssen. — Dem Physiker Helmholtz lag diese mechanistische Deutung nahe, obgleich sie wiederum das wichtigste Moment überspringt. Wir müssen hier wohl unterscheiden: wenn wir einen Ball durch die Luft fliegen sehen, so erschliessen wir aus der Art der Bewegung die Art und Intensität der treibenden Kraft. Wenn wir den Schrei einer menschlichen Stimme hören, so kann der Anatom und Physiologe daraus entnehmen, von welcher Art die Thätigkeit der Lungen und des Kehlkopfes ist, der Physiker hat eine Vorstellung von den verursachten Schwingungen der Luft. Ganz etwas anderes aber ist es, wenn wir in diesem Schrei den Ausdruck der Angst erkennen. Das geschieht nicht mehr vermittelst eines verstandesmässigen Schlusses, sondern in gefühlsmässiger Weise. Auch der wissenschaftlich ungeschulte Mensch, sogar das Tier versteht diesen Ausdruck, ohne von den physikalischen und physiologischen Bedingungen und Vorgängen auch nur eine Ahnung zu haben. Und nur das Verständnis des Ausdrucks gewährt uns Einblick in den Gemütszustand des Rufenden. Was so von Vorgängen des realen Lebens gilt, gilt in erhöhtem Maſse von Werken der Kunst. Die Plastik und Malerei bilden zwar Bewegungen ab, aber nicht die Bewegung um ihrer selbst, sondern um des Ausdrucks willen, der sich in ihr kund thut, und nicht, damit aus der Bewegung die „treibende Kraft" auf verstandesmässigem Wege erschlossen, sondern damit der in ihr versinnlichte seelische Gehalt gefühlsmässig erfasst werde. Wenn die Musik, wie Helmholtz im Anschluss an Hanslick meint, nur die Dynamik des seelischen Lebens abbildete, die Art der Bewegung von Gefühlen und Vorstellungsabläufen, dann könnte ihr allerdings wiederum nur diese Dynamik entnommen und daraus geschlossen werden auf den treibenden Gemütszustand. Dann bliebe aber die Wertschätzung unbegreiflich, die die Menschheit der Musik als einer der höchsten geistigen Offenbarungen entgegenbringt. Kunst ist die Musik nur, weil sie viel mehr bietet als blosse seelische Dynamik und Bewegung, d. h. weil sie seelischen Gehalt übermittelt. Der musikalische

Ausdruck hat zwar, wie wir uns immer wieder klar gemacht haben, eine gewisse Analogie der musikalischen Dynamik und Bewegung mit der des Seelenlebens zur Voraussetzung; diese dynamische Analogie ist aber lediglich Mittel zum Zweck. Ob eine Komposition sanften oder stürmischen Charakter trägt, das kann zwar auch der Unmusikalische aus der blossen Dynamik erkennen. Damit ist aber noch garnichts gewonnen, denn nicht um diese Erkenntnis handelt es sich, sondern um Ergreifung des in der sanften oder stürmischen Tonbewegung versinnlichten seelischen Gehaltes, und dessen werden wir inne nicht durch einen verstandesmässigen Schluss, sondern durch gefühlsmässige Intuition. Nach Helmholtz wäre der musikalische Gefühlsausdruck physikalischer Art, nach unserer Auffassung ist er rein geistig und kann daher auch nicht nach dem Gesetz von mechanischer Ursache und Wirkung verstanden werden. Durch seine formalistische Deutung gelangt Helmholtz dazu, die Musik mit anderen „Arten der Bewegung" in Parallele zu bringen, so mit der Bewegung des Wassers in Wasserfällen oder im Wogen des Meeres, und diese Eindrücke als dem musikalischen „einigermassen ähnlich" zu bezeichnen (414).

Mit Vischer stimmt Helmholtz darin überein, dass die Gemütsbewegungen sich nirgends so fein und genau ausdrücken wie in der Musik, denkt dabei aber von seinem Standpunkt aus mehr an die Dynamik des Gefühls (415), begeht also einen doppelten Irrtum, indem er einerseits die musikalische Gestaltung allzu sehr vom Ablauf realer Gefühlsvorgänge abhängig macht, andererseits den Zusammenhang von Gefühl und Musik zu äusserlich fasst. Ein Widerspruch liegt ausserdem darin, dass Helmholtz, trotzdem er in der Musik die Gemütsbewegungen aufs Genaueste wiedergegeben glaubt, doch, wie nach ihm Fechner,[88]) den musikalischen Ausdruck auf Stimmungen beschränkt und Gefühle ausschliesst (413). Die Erfahrung lehrt aber, dass die Musik in der Oper und im Lied dem Widerstreit und der Dialektik der Gefühle bis in alle Einzelheiten mit individuellem Ausdruck folgt. Das wäre unmöglich, wenn ihr

Ausdrucksvermögen beschränkt bliebe auf die soviel schwerfälligeren, längere Zeit beharrenden Stimmungen. Da Stimmungen im Ganzen allgemeineren Charakter tragen als Gefühle, also nicht so viele bestimmte und bewusste Vorstellungselemente in sich schliessen, so können sie zwar durch Musik in einer unzweideutigeren Weise bezeichnet und ausgesprochen werden. Darüber kann nie ein Zweifel herrschen, ob eine Komposition einer traurigen oder heiteren, einer sanften oder heftigen Stimmung entspricht, während schon die Unterscheidung der alltäglichsten Gefühle teils auf Schwierigkeit stösst, teils unmöglich ist. Darum ist die innere Beziehung der Musik zum Gefühl aber keine geringere, wenn schon das Gefühl sich nicht in seiner ganzen Bestimmtheit im musikalischen Ausdruck abspiegelt. Helmholtz führt diese Unbestimmtheit darauf zurück, dass die Musik den Gegenstand des Gefühls nicht bezeichnen könne. Darauf verzichtet aber auch die Plastik in den meisten Fällen, ohne dass ihr Gefühlsausdruck darum im gleichen Sinn ein unbestimmter wäre, wie der musikalische. Der Grund dieser Unbestimmtheit liegt vielmehr, wie wir schon oft ausgesprochen haben, darin, dass die Musik sich darauf beschränken muss, den im Unbewussten liegenden Kern des Gefühls wiederzugeben, und daher diejenigen im Gefühl selbst eingeschlossenen Elemente nicht ausspricht, die das Gefühl zu einem bestimmten machen.

Helmholtz gelangt auch nicht zu einer richtigen Würdigung der Vieldeutigkeit aller Musik (415) und schafft einen falschen Gegensatz zwischen den bildenden Künsten und der Musik, der keineswegs einen Vorzug der letzteren bedeuten würde. Wir bilden zwar aus den Tonempfindungen keine Vorstellungen äusserer Gegenstände und Vorgänge, ordnen die Tonempfindungen darum aber nicht weniger als die uns durchs Auge zugeführten Empfindungen vermittelst „psychischer Prozesse“ zu Vorstellungen, die eben unräumlich sind. Die Tonempfindungen sind in der Musik nicht „ganz allein ihrer selbst wegen da“ (3, 4). Wären sie das, so käme die Musik über die blosse sinnliche Annehmlichkeit gar nicht hinaus. Nicht auf den Ton-

empfindungen als solchen beruht das musikalisch-künstlerische Wohlgefallen, sondern auf den Vorstellungen, zu denen sie sich zusammenfinden, oder, genauer gesprochen, auf dem seelischen Gehalt, der sich in diesen Vorstellungen in gleicher Weise realisiert, wie in der Vorstellung des durch die bildende Kunst geformten menschlichen Körpers. Es mag richtig sein, dass die Lehre von den Tonempfindungen in der Musik eine wichtigere Rolle spielt als die Lehre von den Gesichtsempfindungen in der bildenden Kunst, aber nicht, weil die Tonempfindungen nur als Empfindungen in Betracht kommen, sondern weil ihre unmittelbare sinnliche Wirkung grösser ist als die des sinnlichen Materials andere Künste.

Eine Selbsttäuschung des grossen Physikers liegt ferner darin, dass er glaubt, mit seiner physikalisch-physiologischen Theorie eine verhältnismässig einfache und durchsichtige Lösung des fundamentalen Rätsels der Aesthetik gefunden zu haben (592). Helmholtz hat nachgewiesen, dass gewisse ästhetische Eigenschaften der musikalischen Elemente bedingt sind durch gewisse physikalische Bestimmungen und hat deren physiologische Vermittlung klar gelegt. Das Rätsel der Aesthetik ist damit aber noch nicht berührt, geschweige denn gelöst. Der Nachweis, dass in Wahrheit zusammengesetzte Aggregate von Empfindungen vorhanden sind, wo wir ohne die Belehrung der Wissenschaft einfache wahrzunehmen glauben (593), klärt uns zwar auf über die äussere Beschaffenheit der musikalischen Elemente und des aus ihnen bestehenden Kunstwerks, aber nicht über das Wesen des darin sich kund thuenden geistigen Gehaltes. Das Rätsel der Aesthetik lautet nicht: warum klingt dieser Klang scharf, jener sanft und weich? sondern es lautet: wie ist es möglich, dass physikalische Verschiedenheiten seelische Verschiedenheiten bedingen, wie realisiert sich in dem an sich Seelenlosen Schönheit und was ist deren Wesen? Dies Rätsel bleibt aber ein und dasselbe, ob es sich um eine Verbindung von einfachen Tönen oder eine solche von Tönen, Obertönen, Kombinationstönen und Schwebungen handelt. Die sensualistische Auskunft,

die Helmholtz selbst giebt, d. h. die Zurückführung des Musikalisch-Schönen auf das Fehlen sinnlicher Störungen kann, wie wir gesehen haben, nicht genügen, da die Musik demzufolge nichts anderes sein könnte als eine Aufeinanderfolge mehr oder weniger unangenehmer Tonempfindungen.

Helmholtz war aber eine zu tiefe Natur, um sich mit sensualistischen und formalistischen Deutungen allein zu begnügen. Im Grunde seiner Seele war er sich klar über das Wesen alles Schönen; wir finden bei ihm noch einen dritten, idealistischen, an Oersted erinnernden Gedankengang, der unvermittelt neben den beiden eben aufgezeigten hergeht und erst das ganze Bild des Aesthetikers Helmholtz vollendet. Helmholtz weiss sehr wohl, dass im Gebiete der Kunst die Eigentümlichkeiten der sinnlichen Empfindung nur noch von untergeordneter Bedeutung sind (599), da alles Schöne ein Geistiges ist, das vom Geniessenden unbewusst ergriffen und verstanden wird, wie es vom Künstler unbewusst im Kunstwerk niedergelegt wurde: Die Schwierigkeit ist, dass die Gesetze und Regeln, von deren Erfüllung die Schönheit abhängt und nach denen sie beurteilt werden muss, nicht vom bewussten Verstande gegeben sind, und auch weder dem Künstler, während er das Werk hervorbringt, noch dem Beschauer oder Hörer, während er es geniesst, bewusst sind. Die Kunst handelt absichtsvoll, doch soll das Kunstwerk als ein absichtsloses erscheinen und so beurteilt werden . . . Und doch verlangen wir von jedem Kunstwerk Vernunftmässigkeit, wie wir dadurch zeigen, dass wir es einer kritischen Betrachtung unterwerfen, dass wir unseren Genuss und unser Interesse daran zu erhöhen suchen durch Aufspürung der Zweckmässigkeit des Zusammenhangs und Gleichgewichts aller seiner einzelnen Teile. Wir finden es desto reicher, je mehr es uns gelingt, uns die Harmonie und Schönheit aller Einzelheiten klar zu machen, und wir betrachten es als das Hauptkennzeichen eines grossen Kunstwerks, dass wir durch eingehendere Betrachtung immer mehr und mehr Vernunftmässigkeit im Einzelnen finden, je öfter wir es an uns vorüberziehen lassen und je mehr wir darüber nach-

denken (589). Helmholtz gelangt so zu der wichtigen Erkenntnis, dass die Hauptschwierigkeit für die Aesthetik in der Frage liegt, wie Vernunftmässigkeit durch Anschauung wahrgenommen werden kann, ohne dass sie als solche zum wirklichen Bewusstsein kommt. Er betont ausdrücklich, dass die Unbewusstheit des idealen Gehaltes nicht eine Nebensache ist, die sein kann oder auch nicht sein kann, sondern dass sie mit dem Wesen des Schönen untrennbar verwachsen bleibt (590). Die Uebereinstimmung dieser Auffassung mit dem, was Oersted schon 54 Jahre früher ausgesprochen hat, liegt klar zu Tage. Das unbewusste Erkennen der Verwandtschaft zwischen Klängen und Akkorden vergleicht Helmholtz mit dem Erkennen der Aehnlichkeit zweier Gesichter, ohne dass wir besondere Gründe anzugeben wüssten, und mit der Sicherheit, die uns zuweilen einen nie gehörten Satz eines Schriftstellers oder Komponisten als gerade diesem Künstler zugehörig empfinden lässt, ohne dass bestimmte äussere Merkmale vorhanden wären (595).[84])

Auch die Unzulänglichkeit der blossen Naturnachahmung durchschaut Helmholtz. Er weist darauf hin, dass jede Melodie weit darüber hinausgeht, da ja schon der stufenweise Fortschritt in Rhythmus und Ton eine auch nur annähernd treue Naturnachahmung unmöglich macht, die Musik sich vielmehr zum natürlichen tönenden Vorbild verhalten muss wie eine Stramin-stickerei in abgesetzten Quadraten und abgesetzten Farbentönen zum nachgeahmten Gemälde. Helmholtz setzt sich ausdrücklich in Gegensatz zu aller naturalistischen Auffassung und Deutung der Musik: Wenn auch die Musik sich wirklich in ihren ersten Anfängen entwickelt haben sollte aus den instinktiven Modulationen der menschlichen Stimme, so wirken doch diese selben Ausdrucksmittel der melodischen Bewegung in der künstlerisch entwickelten Musik durchaus unabhängig von ihrer ursprünglichen Anwendung und haben eine allgemeinere Bedeutung als die von instinktiven, angeborenen Lauten (598). — In diesen letzten, dem Boden der inhaltlich-idealistischen Aesthetik entwachsenen Anschauungen zeigt sich Helmholtz als der

einsichtsvolle, klare Denker, der die Musikwissenschaft so erheblich gefördert hat. Es war ihm aber nicht vergönnt, die Grundtendenz seiner physikalisch-physiologischen Theorie mit dieser seiner eigentlichen Herzensmeinung in Einklang zu bringen, daher bietet er vom Gesichtspunkte der Musikästhetik aus kein einheitliches, widerspruchsloses Bild.

b) Wundt.

Wilhelm Wundts ästhetische Anschauungen entnehmen wir seinen „Grundzügen der physiologischen Psychologie", die 1874 in erster, 1893 in vierter Auflage erschienen sind. Wundt unterscheidet neben der Intensität und Qualität der Empfindung deren Gefühlston oder das sinnliche Gefühl (I, 555).[85] Er weist darauf hin, dass vorzugsweise die Tonhöhen und Klangfarben „Anlass zu mannigfachen Gefühlen" bieten, er spricht von „begleitendem Gefühl", „hervorgerufenem Gefühlston"; er lässt Gefühle an die Klangfarbe „sich anschliessen" oder „sich bilden" in Folge von Klängen. Er betont, dass spezifische Bezeichnungen von ähnlicher Unzweideutigkeit, wie sie die Sprache für die Sinnesqualitäten geschaffen hat, gerade für die sinnlichen Gefühle gänzlich fehlen, da dieselben für das sprachbildende Bewusstsein meistens völlig mit den an sie geknüpften sonstigen Zuständen des Bewusstseins verschmolzen sind. Man helfe sich daher mit Ausdrücken, die entweder dem Gebiet der von zusammengesetzteren Vorstellungen und ihrem Verlauf abhängigen Gemütsbewegungen entnommen werden oder man benütze sogar Analogien mit rein intellektuellen Vorgängen (I, 555, 556). Tiefe Töne bringt Wundt auf diese Weise in Verbindung mit dem Ernst und der Würde, hohe mit der Heiterkeit und dem Scherz, während die mittleren Höhen der Tonskala mehr einer gleichförmig angenehmen Stimmung entsprechen sollen. Die Klänge der meisten Streich- und Blasinstrumente weist er den „heiter oder leidenschaftlich angeregten Gemütslagen" zu, das Horn dem Gefühl der durch Ernst gedämpften Kraft oder dem

der Schwermut, Posaune und Fagot dem des Ernstes und gewaltiger Kraft (I, 564).

Dieser Auffassung gegenüber muss zunächst einmal betont werden, dass keineswegs die tiefe Tonlage stets ernst und würdevoll auf uns wirkt, die hohe heiter und scherzend, noch dass das Ausdrucksvermögen der genannten und nicht genannten Instrumente auf den von Wundt angegebenen Umkreis beschränkt bleibt. Es hängt das vielmehr ab von der Verwendung, die der Komponist den musikalischen Elementen angedeihen lässt, von dem Sinn, dem er sie dienstbar macht. Tiefe Tonlage, die hohlem Pathos Ausdruck giebt, wirkt nicht ernst und würdevoll auf uns, sondern lächerlich, hohe Tonlage unter Umständen feierlich und erhebend; die Streich- und Blasinstrumente können düsteren und tragischen Gefühlen Ausdruck geben, das Horn der Heiterkeit und dem Scherz. Damit soll nicht gesagt sein, dass die musikalischen Ausdruckselemente an und für sich eines bestimmten Gefühlscharakters entbehren. Sie unterscheiden sich vielmehr in charakteristischer Weise so, dass dieser Art des Ausdrucks nur diese Tonlage und Klangfarbe angemessen ist, einer andern nur jene. Der ästhetische Unterschied der musikalischen Elemente liegt aber nicht darin, dass sie in uns unmittelbar bestimmte Gefühle hervorrufen, sondern dass ihr bestimmter Charakter in gewissen Grenzen als bestimmten Gefühlen analog empfunden wird. Das an die Tonempfindung unmittelbar geknüpfte sinnliche Gefühl, der Gefühlston der Empfindung, trägt zwar dazu bei, die Analogie, d. h. die geistige Beziehung zu begründen, darf aber ja nicht mit ihr verwechselt oder gar ihr gleichgesetzt werden. Tiefe Töne treten so in Analogie mit Ernst und Würde, hohe mit Scherz und Heiterkeit, starker, scharfer Klang mit energischen, zarter und weicher mit sanften Gefühlen. Dabei fühlt aber nicht der Hörer selbst sich ernst oder heiter, energisch oder sanft. Die Gefühlsanalogien kommen ihm zum Bewusstsein, ohne dass sein reales Gefühl unmittelbar in Mitleidenschaft gezogen wird, es ist ihm nur ein energisch oder sanft scheinendes Objekt gegeben. —

Diese wichtigen fundamentalen Unterschiede sind bei Wundt verwischt. Er spricht zwar gelegentlich davon, dass seine Darstellung der Klangfarbe in gewisser Weise „eine bloss symbolische Bedeutung" habe, er spricht von „Analogien des Gefühls" (I, 575), vom „Gefühlscharakter" des Klangs und vom „Ausdrücken" des Gefühls. Das sind aber nur beiläufige Konzessionen, die er der richtigen Auffassung macht. In Wirklichkeit fliesst ihm das „Ausdrücken" und das „Erregen" oder „Hervorrufen" des Gefühls unterschiedslos in Eins zusammen; das an die Tonempfindung selbst unmittelbar geknüpfte sinnliche Gefühl wird ihm unter der Hand zur Gefühlsanalogie der Empfindung. Wollte man versuchen, diese Auffassung in die Praxis zu übertragen, so müsste sie, zumal für den Musiker, fast komisch erscheinen, und zwar deshalb, weil bestimmte Gefühle als bestimmte Wirkung bestimmter Tonlagen und Klänge bezeichnet werden, während dieselben Tonlagen und Klänge entgegengesetzten Gefühlen Ausdruck geben können. Hätte Wundt Recht, so bliebe dem Komponisten nichts mehr zu thun übrig. Wenn schon die einzelnen musikalischen Elemente so unmittelbare, tiefgreifende Wirkung übten, dann könnte aus dem musikalischen Werke selbst nur ein Gewirre, ein Chaos von widerstreitenden Gefühlen auf uns einstürmen, denen wir schutzlos preisgegeben wären je nach dem Wechsel der Tonlagen und Klangfarben. Wir können aber bekanntlich die schroffsten Wechsel in Harmonie, Tonlage, Klang und Tempo über uns ergehen lassen, ohne dass unser Gefühl im Geringsten in Mitleidenschaft gezogen würde, dann nämlich, wenn diese Wechsel keinen vernünftigen oder einen seichten musikalischen Sinn in sich schliessen. — Wundts unmittelbar erweckte sinnliche Gefühle sind nichts anderes als die uns bei Hegel, Hanslick, Lazarus längst bekannt gewordene elementare oder rein sinnliche Wirkung der Töne, die nur mittelbar ästhetische Bedeutung gewinnen kann, während Wundt die ästhetisch-geistige und ausserästhetisch-sinnliche Wirkung ungeschieden ineinanderfliessen lässt. An diesem Sachverhalt wird nichts geändert dadurch, dass

der Empfindung" gegeben ist. Am deutlichsten erhellt dies in jenen Fällen, wo offenkundig nicht die Association das Gefühl, sondern das Gefühl die Association bedingt: „Schwarz ist eben die Farbe der Trauer, die Orgel dient zum Ausdruck ernster Feier, weil den Empfindungen der entsprechende Charakter innewohnt. Die Sitte, an welche sich unsere Association knüpft, ist hier selbst nur durch das Gefühl (d. h. durch die Gefühlsanalogie der Empfindung) gelenkt worden" (I, 578). Mit anderen Worten: der Empfindungscharakter ist nicht von der Association, sondern die Association von der Empfindung abhängig. Dabei ist die Association zwar ihrer Richtung nach in den weitesten Grenzen objektiv vorgezeichnet — starker Posaunenklang wird nie das Bild zarter Mädchenhaftigkeit hervorrufen, — aber ihr Zustandekommen und ihre nähere Beschaffenheit bleiben subjektiv unbestimmt. Damit sind selbstverständlich nicht die Gefühlsanalogien der Empfindungen bestritten. Wir halten nach wie vor daran fest, dass bestimmte Empfindungen bestimmter Qualitäten wegen zu Symbolen innerer und äusserer Vorgänge werden: Schwarz ist die Farbe der Trauer, Weiss die der Freude, Purpur die der königlichen Pracht, der Ton der Flöte trägt idyllischen Charakter, der der Trompete energischen und kriegerischen. Diese Verbindungen sind nicht Zufall, sondern durch innere Beziehungen objektiv und subjektiv bedingt. Es ist nicht Gewohnheit allein, was den kriegerischen Charakter der Trompete zuwege bringt; die Verwendung der Trompete zu soldatischen Zwecken entspringt vielmehr denselben Eigenschaften des Trompetenklanges, die auch seinen ästhetischen Charakter bestimmen. Selbst wenn die Trompete praktisch nie zu Kriegszwecken verwendet würde, müsste ihr ästhetischer Charakter doch nach dieser Seite weisen. Dagegen ist, um das noch einmal zu wiederholen, die rein ästhetische Wirkung des Trompetenklangs, des Flötentons, der schwarzen und der weissen Farbe nicht bedingt durch die Association gewisser Bilder und Vorstellungen, diese bleiben vielmehr subjektiv zufällig.

In einem höheren Grade als den an die Empfindungen

sich knüpfenden Associationen wird Wundt den Analogien der Empfindung gerecht: „Die Empfindungen disparater Sinne scheinen erfahrungsgemäss in bestimmten Verwandtschaftsverhältnissen zu stehen. Dem liegt zwar fast immer zugleich eine Beziehung in den Verhältnissen der objektiven Sinnesreize zu Grunde. Aber bei der ursprünglichen Feststellung jener Analogien der Empfindung ist eine Kenntnis der objektiven Reize nicht im geringsten wirksam, sondern wir vollführen dieselbe unmittelbar und ausschliesslich an der Hand der Empfindungen selber. So scheinen uns tiefe Töne den dunkeln Farben und dem Schwarz, hohe Töne den hellen Farben und dem Weiss angemessen. Der scharfe Klang, z. B. der Trompete, und die Farben der erregenden Reihe, Gelb oder Hellrot, entsprechen sich, ebenso andererseits die dumpfe Klangfarbe dem beruhigenden Blau. In der Unterscheidung „kalter und warmer" Farben, in den Ausdrücken „scharfer" Klang, „gesättigte" Farbe u. a. führen wir unwillkürlich ähnliche Vergleichungen zwischen den höheren und niederen Sinnen aus. . . . Für die sinnliche Grundlage der ästhetischen Wirkung sind die Analogien der Empfindung von der höchsten Bedeutung. Auf ihnen beruht die Möglichkeit, mit Tönen zu malen und in Farben zu sprechen". Diese Analogien stellen sich erst her in der Beziehung der an sich disparaten Empfindungen auf ein Bewusstsein, das auf verschiedenartige Eindrücke übereinstimmend reagiert. Sie erstrecken sich aber nur auf die allgemeinsten Verhältnisse. Wer sich durch den hellen Klang der Schalmei an das frische, heitere Gelb einer mit Dotterblumen übersäten Wiese erinnern lässt, oder durch den Flötenton an das sanfte Himmelblau lauer Sommernächte, der ist über das objektiv gegebene Mafs der Analogie hinausgegangen zu subjektiv unbestimmten Associationen (I, 578—580).[87]).

* * *

Bisher hatten wir es bei Wundt nur mit sinnlichen Gefühlen zu thun, die durch Empfindungen geweckt werden. Diese

sinnlichen Gefühle allein genügen offenbar nicht, den Wert und die Wirkungen des Schönen in vollem Umfang zu erschöpfen. Wundt geht daher einen Schritt weiter: die Empfindungen werden zu Vorstellungen, und wie die einzelnen Empfindungen, so sollen nun auch die Vorstellungen Gefühle in uns erwecken. Indem nämlich das Bewusstsein bestimmte Verhältnisse ansprechend, andere unangemessen empfinde, treten in ihm, nach Wundt, gegensätzliche Zustände auf, die ihrer Natur nach dem Gebiet des Gefühls angehören, und die doch, da sie aus den Eigenschaften der Vorstellungen entspringen, über das an die Empfindungen geknüpfte rein sinnliche Gefühl hinausgehen. Diese Zustände nannte Wundt in der ersten Auflage seines Buches „ästhetische Gefühle" und glaubte in ihnen den wesentlichsten Bestandteil der ästhetischen Wirkungen gefunden zu haben. Später nannte er sie „einfache ästhetische Gefühle oder ästhetische Elementar-Gefühle" und bezeichnete sie nunmehr als den „elementarsten Bestandteil jener künstlerischen Effekte, die man der ästhetischen Wirkung zurechnet" (II, 4).

Wundts Gedankengang ist dabei der folgende: bestimmte oder, sagen wir, ästhetische Verhältnisse rufen in uns bestimmte Gefühle hervor. Warum thun sie das? Antwort: indem das Bewusstsein bestimmte Verhältnisse ansprechend, andere unangemessen empfindet. Und wie ist dieses „indem" zu verstehen? Findet das Bewusstsein gewisse Verhältnisse angemessen oder nicht *durch* die Gefühle, die in ihm entstehen, oder entstehen diese Gefühle, indem das Bewusstsein die Verhältnisse auf andere Weise angemessen findet und gefunden hat? Auf diese fundamentalste aller ästhetischen Fragen bleibt Wundt die Antwort schuldig, noch mehr, er stellt sie sich gar nicht, und in dieser Unterlassung liegt sein schwerster Fehler. Er vernachlässigt das wichtigste Mittelglied, ohne das es eine ästhetische Auffassung überhaupt nicht giebt: das ästhetische Urteil. Die ästhetische Auffassung ist zwar gefühlsmässiger Art und bedingt die Auslösung ästhetischer Scheingefühle. Dabei ist aber ein

urteilender Faktor mitgesetzt und die reale Gefühlswirkung als Folge des unbewussten ästhetischen Urteils betrachtet. Bei Wundt erscheint dies Alles verwischt. Die rezeptive, urteilende Phantasie, die ästhetischen Scheingefühle und die ausserästhetischen realen Gefühle, alle diese Momente, die die idealistische Aesthetik in langer, mühevoller Arbeit geschieden hat, fliessen bei ihm wieder in Eins zusammen. Wundts „ästhetische" Gefühle sind nichts anderes als reale Gefühle, die das schöne Objekt angeblich unmittelbar hervorruft, und damit soll der ästhetische Akt erledigt sein. In Wirklichkeit ist damit die wertvollste Errungenschaft der gesamten wissenschaftlichen Aesthetik preisgegeben und ein längst überwundener Standpunkt wieder zum Prinzip erhoben. Es giebt bekanntlich Menschen von hervorragender und solche von geringer ästhetischer Urteilskraft; bei Wundt ist diese Fähigkeit in ihrer Bedeutung völlig verkannt. Aus den räumlichen und zeitlichen Verhältnissen der Vorstellungen entspringen unmittelbar nicht Gefühle (II, 4), sondern Anschauungen, die von der rezeptiven Phantasie nach ihrem ästhetischen Gehalte bewertet werden. Wenn die ästhetischen Verhältnisse wirklich, wie Wundt meint, unmittelbar bestimmte Gefühle erregten, und wenn im Erregen dieser Gefühle die eigentliche und letzte Aufgabe des Schönen läge, dann stünde der ästhetische Akt hinter jeder Weinprobe zurück, denn wer ein Weinkenner heissen will, muss wenigstens eine gewisse sinnliche Urteilsfähigkeit besitzen.

Dies Ueberspringen des ästhetischen Urteils muss sich selbstverständlich rächen. Wenn das Erhabene starke Innervationsgefühle in uns hervorruft, „indem wir die Spannung unserer Muskeln nach der Kraft des Eindrucks zu steigern suchen" (II, 249), so ist das eine ausserästhetische, körperliche Begleiterscheinung, die das ästhetische Urteil zur Voraussetzung hat. Erst muss das Erhabene als solches ästhetisch erfasst sein, ehe jene Innervationsgefühle entstehen können. Diese Scheidung erkennt Wundt an, indem er das „ästhetische" Gefühl des Erhabenen trennt von den dadurch hervorgerufenen sinnlichen Ge-

fühlen und Affekten. Er selbst kann diese Scheidung auf Grund seiner Voraussetzungen aber nicht durchführen, da in der von ihm aufgestellten realen Gefühlswirkung unterschiedslos alles ineinanderfliesst. Doch hat er nachträglich wenigstens die Behauptung aufgegeben, dass das sinnliche und ästhetische Gefühl „ihrer allgemeinen Natur nach übereinstimmen" (S. 703 d. 1. Aufl.).

Wie sehr Wundt das Wesen des Schönen verkennt, geht auch daraus hervor, dass er die Grenzen des ästhetischen Gebietes völlig verwischt. Er bestimmt das ästhetische Gefühl als „die unserem Bewusstsein eigentümliche Reaktion auf die in dasselbe eintretenden Vorstellungen", lässt also ästhetische Gefühle durch jede Art von Vorstellungen erwecken. Er anerkennt ein ästhetisches Gefühl in der Befriedigung, „welche wir bei der Lösung einer Aufgabe oder bei dem einfachen Verstehen eines gehörten Satzes empfinden", und glaubt gar die elementarste Form des ästhetischen Gefühls schon „bei dem Wiedererkennen eines einmal wahrgenommenen Gegenstandes, bei der einfachen Erinnerung an ein gehörtes Wort und dergleichen" zu finden (II, 251). Aesthetische Wirkung kann aber immer nur da vorhanden sein, wo dem Objekt ästhetischer Gehalt innewohnt. Wundts Deutung zieht Gebiete in den ästhetischen Bereich, die weit davon abliegen. — Seinen eigentlichen Grund hat dieser Irrtum in dem Umstande, dass Wundt als das nächste Motiv des ästhetischen Gefallens die Leichtigkeit betrachtet, „mit welcher sich der Gegenstand unserer Wahrnehmung den bereitliegenden Formen der Zeit- und Raumanschauung" einfügt. Diese Leichtigkeit der „Einordnung der Vorstellungen in den Vorrat der unserem Bewusstsein verfügbaren Formen" ist in Wirklichkeit aber ein ausserästhetisches psychologisches Moment, das mit dem ästhetischen Gehalt als solchem nichts zu thun hat, da ja bekanntlich der höchste ästhetische Gehalt an solche Vorstellungen und Vorstellungsreihen geknüpft sein kann, deren Einordnung in den „Vorrat der unserem Bewusstsein verfügbaren Formen" keineswegs leicht fällt. (Bach'sche Fugen, Tristan.)

Dies ungerechtfertigte Hereinziehen ausserästhetischer Momente hat zur naturgemässen Folge, dass Wundt den eigentlichen Kern des ästhetischen Aktes, das unbewusste Erfassen und Verstehen des ästhetischen Gehaltes, aufs Neue übergeht und auch die subjektive Bedeutung des Schönen nach ausserästhetischen Gesichtspunkten bemisst, d. h. nach dem „Wert der durch den Eindruck wachgerufenen Gedanken" und nach der Erweckung intellektueller, sittlicher und religiöser Ideen (II, 251). Wundt vergisst, dass ein Objekt, das jene höchsten Begriffe aus dem Dunkel der Seele emporzieht, darum doch ästhetisch belanglos sein kann, während Kunstwerke von grösstem Werte vielfach sittlich und religiös indifferent bleiben. Wer dem angeschauten Gegenstande um sittlicher und religiöser Ideen willen, die in ihm angeregt werden, ästhetischen Wert beimisst, begeht einen verhängnisvollen Irrtum. Der mag ein bedeutender Psychophysiker sein, in der Geschichte der Aesthetik aber wird ihm eine hervorragende Stellung schwerlich zukommen.

In der ersten Auflage charakterisierte Wundt ferner „die im engeren Sinne sogenannten ästhetischen Wirkungen" dahin, dass bei ihnen jene Gefühle, welche an und für sich alle Vorstellungen begleiten, nur zu grösserer Stärke entwickelt seien (692). Er mochte selbst fühlen, dass damit nicht das Richtige getroffen sei, daher griff er später zu der Einschränkung, dass bei den eigentlichen ästhetischen Wirkungen „immer nur jene Gefühle, welche an und für sich alle Vorstellungen begleiten, teils zu grösserer Stärke entwickelt, teils mit anderen Gefühlen zusammengesetzteren Ursprungs verbunden" seien (II, 235). Aber auch in dieser Einschränkung ist Wundt's Deutung nicht haltbar. Es kann überhaupt nicht davon die Rede sein, dass ästhetische Vorstellungen stärkere Gefühle in uns erwecken als ausserästhetische. Im Gegenteil! ausserästhetische Vorstellungen vermögen uns in einem Grade zu erregen, wie das ästhetische nie im Stande sind. Man denke an alle Ereignisse des täglichen Lebens, die uns Schrecken, Kummer, Sorgen verursachen. Nicht die „Stärke" der die Vorstellungen begleitenden Gefühle unter-

scheidet die ästhetische Wirkung von der ausserästhetischen, sondern die Ursache, die die Gefühle hervorruft. Im realen Leben ist es die reale Bedeutung der Vorstellungen, die uns real berührt, in der Kunst ist es ein schöner Schein, der unmittelbar nur Scheingefühle erregt und erst mittelbar auf unser reales Fühlen wirkt.

Dass das mathematische Gefällige in allen Künsten nur Vorstufe ist und dass auch das Prinzip der „Einheit in der Mannigfaltigkeit" nicht genügt, das Wesen des Schönen zu erschöpfen, erkennt Wundt. Den Vorstellungen einen höheren ästhetischen Gehalt zuzuführen, weiss er aber keinen anderen Ausweg, als sich dem Formalismus in die Arme zu werfen. Er ist sich nicht klar über die Immanenz des ästhetischen Gehaltes in den „Zeit und Raumverhältnissen" der Vorstellungen. Er glaubt das Schöne herabzuwürdigen, wenn er es an solche Bedingungen knüpft, und lässt in Folge dessen durch die Verhältnisse der Vorstellungen nur „gewisse allgemeine Formen des Gefallens und Missfallens" bedingt sein (II, 248).[88]. Er übersieht, dass die Verhältnisse der Vorstellungen und der ästhetische Gehalt so wenig von einander getrennt werden können wie der Körper von der Seele, und dass der Kölner Dom ebenso gut im Raum geordnete Materie bleibt, wie ein Würfel oder gleichschenkliges Dreieck. — Der ästhetische Gehalt, der nach Wundts Auffassung nicht in den Vorstellungen selbst liegt, muss auf andere Weise ergänzt werden. Das kann nur dadurch geschehen, dass der ästhetisch Auffassende ihn nachträglich hineinlegt in die angeblich leere oder dürftig ausgestattete Form. Wundt glaubt demgemäss in der Gliederung der menschlichen Gestalt die Schönheit nur in rohen Umrissen angelegt, sodass erst die „besondere Bedeutung", die wir den Formen in Gedanken beilegen, erst die „Belebung der Formen durch den Inhalt unserer Vorstellungen" die ästhetische Wirkung vollende (II, 248). Die Kontour ist für Wundt eine Art leerer Form, in die ein Inhalt gewissermassen erst hineingeschoben wird. Die „Maſsverhältnisse", in denen sich der ästhetische Gegenstand

darbietet, betrachtet er wie ein „äusseres Gewand", das seines Inhalts entleert werden kann (II, 251). Er bedenkt nicht, dass der ästhetische Gehalt gerade an die „äusseren Mafsverhältnisse" untrennbar gebunden ist und sich überhaupt nur in ihnen und durch sie kund thut.

Diese formalistische Auffassung überträgt Wundt auf die niedrigen Konkretionsstufen des Schönen. Er ist der Meinung, dass auch die geometrischen Figuren und der blosse Takt ihre ästhetische Wirkung einem Gedankeninhalt verdanken, „der zwar nicht in ihnen selbst eigentlich liegt, den aber wir in sie hineinlegen" (II, 248).[89]).

Dabei ist übersehen, dass auch die schwache ästhetische Wirkung mathematischer Figuren unmittelbar mit und in der Anschauung gegeben ist und bedingt wird durch den in den Formen selbst liegenden geringen ästhetischen Gehalt. Wie dieser Gehalt dürftig ist, so auch seine ästhetische Wirkung. Darum sind jene abstrakten Formverhältnisse aber doch weder inhaltsleer, noch von „unbestimmtem" Inhalt (II, 249), noch in ihrer rein ästhetischen Wirkung abhängig von ergänzenden Zuthaten des Beschauers. Die „Gedanken an zahllose Vorstellungen ästhetischer Gegenstände", die das Rhythmische und Symmetrische vielleicht in uns anklingen lassen, haben nichts mit der spezifisch ästhetischen Wirkung zu thun, selbst wenn es Gedanken sein sollten, denen ein „intellektueller oder ethischer Wert" zukommen kann (II, 248, 249, 251). Ebensowenig wie die Kontour darf das mathematisch Gefällige als eine leere Form betrachtet werden, die dem Gehalte höherer Stufen gewissermassen zum äusseren Gehäuse dient. Das Regelmässige und symmetrisch Gegliederte sind kein „Gewand für die höheren Formen des Aesthetischen" (II, 251), die Verhältnisse der Harmonie und des Rhythmus sind nicht „äussere Formbedingungen, welche die Zusammenfassung des ästhetischen Inhalts ermöglichen" (II, 249). Alle diese Elemente werden vielmehr zu aufgehobenen Momenten auch des höchsten Schönen, das aus ihrer Verbindung durch den Künstler entspringt, und in das

ihre eigene ästhetische Potenz als untrennbarer Bestandteil eingegangen ist.

In einer schiefen Weise fasst Wundt schliesslich den Begriff dessen, was man im Gebiete der Kunst „Idee" nennt. Er vermengt Stoff, Thema, Tendenz, ausserästhetische Association einerseits mit dem ästhetischen Gehalt andererseits (II, 250, 251). Wir sprechen allerdings von der Idee eines Kunstwerks und drücken diese Idee in Worten aus; so kann man das Zu-Grunde-Gehen schrankenloser Sinnlichkeit und frevelhafter Ueberhebung als die Idee in „Don Juan" bezeichnen, die einseitige Betonung der Pflicht gegenüber milderen Geboten der Menschlichkeit und Liebe als die Idee in Ibsens „Brand", die Verkörperung der Mutterliebe als die Idee rafaelischer Madonnen. Davon wohl zu unterscheiden ist die unbewusste Idee, die allem Schönen immanent ist als sein metaphysisches Wesen, sodass das Schöne von der modernen Aesthetik als das „Scheinen der unbewussten Idee" bezeichnet wird. Diese „Idee" macht das Mysterium des Schönen aus und ist mit Worten überhaupt nicht ausdrückbar, sondern wird im ästhetischen Akt unbewusst ergriffen und verstanden. Ihre bewusste Erkenntnis soweit als möglich anzubahnen ist die Aufgabe derjenigen Wissenschaft, der unsere ganze Arbeit gilt, der Aesthetik. Das alles hält Wundt nicht genügend auseinander. Er hat gewiss darin Recht, dass selbst die einfache Schönheit des Taktes oder des geometrisch Regelmässigen nicht ganz ohne Idee, d. h. nicht ohne ästhetischen Gehalt ist (II, 250). Dieser Gehalt liegt aber nicht darin, dass sich mit der Anschauung der „Gedanke eines harmonischen Gleichmafses verbindet"; noch weniger liegt er in den wechselnden „Ideen", die der ästhetisch gebildete Geist an das gegebene Objekt anknüpft. Wird die unmittelbare Wirkung des Schönen in diese Art von ausserästhetischen Gedanken und Associationen verlegt, dann muss allerdings die ästhetische Idee als ein unbestimmter und von dem anschauenden Subjekt abhängiger Faktor erscheinen (II, 250), was sie in Wirklichkeit ganz und gar nicht ist.[90]).

In der ersten Auflage der physiologischen Psychologie waren mit dem, was wir bis jetzt kennen gelernt haben, Wundts ästhetische Ausführungen abgeschlossen; später fügte er noch eine kurze Erörterung der „höheren ästhetischen Gefühle" bei, deren eingehende Betrachtung er einer „psychologischen Aesthetik" überlässt (II, 235, 524—526). Diese höheren ästhetischen Gefühle ändern nichts mehr an Wundts ästhetischem Prinzip, das sich uns als unhaltbar erwiesen hat; sie beweisen nur, dass Wundt sich einer gewissen Unzulänglichkeit seiner Ausführungen bewusst war und diese zu heben sich bemühte. Möglich wäre das aber nur gewesen durch Preisgabe des Prinzips, während Wundt sich nur immer mehr in seine fundamentalen Irrtümer verrennt, indem er die Scheinhaftigkeit des Schönen völlig übersieht und nicht im Stande ist, ästhetische und ausserästhetische Wirkung von einander zu scheiden. Die höheren ästhetischen Gefühle bezeichnet er als „Produkte der Verbindung ästhetischer Elementargefühle mit intellektuellen Gefühlsformen, logischen, ethischen und religiösen Gefühlen, während ausserdem als bedeutsame Elemente sinnliche Gefühle und Affekte in sie eingehen" (II, 524). Die Einwendungen, die wir gegen Wundts ästhetische Elementargefühle erhoben haben, gelten in gleicher Weise gegen diese höheren ästhetischen Gefühle. Der Unterschied beider Arten von Gefühlen wird von Wundt überdies in einer formalistischen Weise dahin bestimmt, dass die Elementargefühle sich bloss auf die Form der Vorstellungen beziehen sollen, während bei den höheren Gefühlen auch der Inhalt in Betracht komme (II, 526).

Ueber die Musik im Besonderen teilt Wundt noch mit, dass sie Affekte erzeuge, indem sie sie schildere und ausdrücke, dass die ästhetische Wirkung aber erst aus dem befriedigenden Ablauf und der schliesslichen Lösung der Affekte entspringe. Da aber eine befriedigende Lösung der Affekte sich in unserem Gemüt nur durch den Sieg des Verstandes und Willens vollziehe, so sollen als sekundäre Bestandteile der musikalischen Wirkung logische, ethische und religiöse Gefühle auf-

treten (II, 525, 619). Nach allen unseren Auseinandersetzungen mit Wundts Vorgängern brauchen wir diese unzulängliche, vormärzliche Auffassung jetzt nicht mehr im Einzelnen richtig zu stellen. Nur das sei noch erwähnt, dass Wundt naiv genug ist, die Funktion des Rhythmus und der Harmonie im musikalischen Gedanken in der Art zu trennen, dass er dem Rhythmus den Verlauf der Affekte zuweist, das Wechseln und Wogen der Gefühle, während die Harmonie der Gemütsstimmung die Richtung gebe und der Lösung der Affekte entspreche (II, 237, 526). Und wenn Wundt schliesslich behauptet, dass die Musik den intellektuellen, d. h. höheren ästhetischen Gefühlen viel ferner stehe als die Poesie, wenn er glaubt, dass die Poesie die höheren Gefühle unmittelbar auslöse, während die Musik eines Umwegs und der entferntesten Vermittlungen bedürfe durch die Bewegung und Lösung der Affekte, und wenn er aus diesem Umstand die ergänzende Verbindung beider Künste ableitet (II, 525), so beweist das nur, dass er — von allem Anderen abgesehen — die un- und überbegriffliche Beschaffenheit alles Schönen nicht genügend würdigt.

Trotz seines staunenswerten Wissens geht Wundt in seinen Erörterungen, soweit sie in unser Gebiet übergreifen, überall von unzulänglichen Voraussetzungen aus. Er ignoriert die wichtigsten Errungenschaften der Philosophie des Schönen, indem er mit seinen sinnlichen und ästhetischen Gefühlen den ganzen Umkreis realen Fühlens wieder in den ästhetischen Akt einführt, das ästhetische Urteil übergeht und so alle die Feinheiten preisgiebt, die die deutsche Aesthetik dem mühevollen, ein Jahrhundert umfassenden Ringen und Streben ihrer grössten Denker verdankt. Der akademischen Jugend, die zu seinen Füssen sitzt, bleibt gerade das Beste und Wichtigste vorenthalten. Die physiologische Psychologie erweist sich als unfähig, allein die ästhetischen Probleme zu lösen. Sie bedarf dazu auch heute noch der Hilfe einer anderen, umfassenderen Disziplin — der spekulativen Philosophie.[91])

IV. Die Musik bei Eduard von Hartmann.

Eduard von Hartmann, der grösste Aesthetiker unserer Zeit, ist auch deren grösster Musikästhetiker. Sein zweibändiges ästhetisches Werk „Die deutsche Aesthetik seit Kant" und die „Philosophie des Schönen" erschien in den Jahren 1886 und 1887, hat seitdem aber so gut wie brach gelegen, nur von Wenigen dem wahren Werte nach gekannt. Und doch enthalten diese beiden Bände das Wertvollste, was seit geraumer Zeit im Gebiete der Aesthetik geleistet wurde: eine überlegene kritische Würdigung der Theorien seit Kant und eine mit ungewöhnlicher schöpferischer Kraft aus dem Wissen der Gegenwart heraus vollzogene Neugestaltung des ästhetischen Systems. Eduard von Hartmann's „Philosophie des Schönen" bildet einen Höhepunkt der deutschen Aesthetik. Die kommenden Jahre werden reichlich damit zu thun haben, die hier mit verschwenderischer Hand aufgespeicherten Schätze zum geistigen Allgemeingut umzuprägen.

Auf die Musik im Besonderen entfällt nur ein kleiner Teil des Ganzen. Eduard von Hartmanns Bedeutung für die Musikästhetik liegt nur zur einen Hälfte in dem, was er selbst über Musik geschrieben hat, zur anderen in seinem gesamten System, das die Kunst in ihrer Totalität in neuem Lichte zeigt und uns überhaupt erst die Möglichkeit an die Hand giebt, die verwirrende Menge der musikästhetischen Erzeugnisse und Anschauungen seit Kant von einem einheitlichen Gesichtspunkt aus zu überblicken und zu ordnen. Wenn in dem vorliegenden Buche etwas Lesenswertes und Wissenswertes enthalten ist, so kann das nur ein Abglanz dessen sein, was der Philosoph von Lichterfelde in seinem monumentalen Werke niedergelegt hat. Darum ist auch die Ausnahmestellung gerechtfertigt, die wir ihm einräumen. Rein formal wäre E. v. Hartmann unmittelbar nach Kirchmann und Schasler einzureihen gewesen als ein Systematiker der inhaltlichen Aesthetik. Da seine Lehre aber den Untergrund

bildet für die gesamte von uns geübte Kritik, so gebührt ihr auch äusserlich eine Stellung, die diese überragende Bedeutung als Abschluss der ganzen Periode erkennen lässt und überdies die Möglichkeit gewährt, dass der Leser nach aller vorausgegangenen Negation einen festen Halt im Positiven finde.

Im ersten, historisch-kritischen Teil seines Werkes widmet E. v. Hartmann einen Abschnitt der Entwicklung der deutschen Musikästhetik seit Kant (I, 489—509). Diese Ausführungen haben mir bei den gemeinsam behandelten Aesthetikern als Wegweiser und Stütze gedient; E. v. Hartmann hält sich aber viel knapper; er beschränkt sich auf das Wesentlichste und dürfte mit Nutzen nur von denen gelesen werden, die sein System und die behandelten Aesthetiker schon kennen, während ich durch näheres Eingehen die Ergebnisse auch den Kreisen der Musiker und Musikfreunde zugänglich zu machen suchte. — Wenn ich es nun unternehme, E. v. Hartmann's Musikästhetik selbst in ihren Grundzügen darzustellen, so bleibe ich mir dessen bewusst, dass ich nur Stückwerk gebe, da die der Musik gewidmeten Erörterungen aufs Engste mit dem ganzen System zusammenhängen, also auch nur aus dem ganzen System heraus ihrem vollen Werte nach gewürdigt werden können, während wir uns hier mit den allerwichtigsten Grundlinien begnügen müssen. Gelänge es aber, weitere Kreise zu näherem Eingehen anzuregen und die Erkenntnis zu fördern, dass die deutsche Aesthetik gerade in unseren Tagen einen ihrer Höhepunkte erreichte, so läge darin reicher Lohn. So viel wie möglich lassen wir E. v. Hartmann mit eigenen Worten reden. Dem, der ihn versteht, vermittelt er einen Schatz von Erkenntnis und hebt ihn hoch hinaus über die kleinen Gesichtspunkte des Tages.

Zu allererst sorgt E. v. Hartmann für eine solide erkenntnistheoretische Fundamentierung des Aufbaus der gesamten Aesthetik, indem er die Lehre vom ästhetischen Schein tiefer begründet, ohne die keine künftige Aesthetik wird bestehen können. Er geht von dem Gesichtspunkte aus, dass, bevor man

der Frage näher treten kann, was das Schöne sei, man sich über die Frage verständigt haben müsse, wo das Schöne seinen Sitz habe oder was der Träger des Schönen sei. Indem E. v. Hartmann diese Frage für das Gesamtgebiet des Schönen beantwortet, beantwortet er sie zugleich für das Sondergebiet der Musik.

Der sogenannte gesunde Menschenverstand ist mit unserem Problem, das sich in der Folge vielleicht doch als nicht so ganz einfach erweisen wird, rasch fertig. Der kritisch ungeschulte Mensch, wenn er im Walde spazieren geht und auf einen schönen See oder eine schöne Baumgruppe stösst, zweifelt keinen Augenblick, dass die Schönheit, die ihn entzückt, an nichts Anderem haften könne, als an dem See oder an den Bäumen, wie sie unabhängig und losgelöst von aller menschlichen Wahrnehmung als Dinge an sich existieren. Er glaubt, dass die Realität, die ihn zwingt, im Augenblick diese und keine andere Wahrnehmung zu haben, auch der alleinige Sitz und Träger des Schönen sein müsse, das also von ihm als eine Eigenschaft der Dinge erklärt wird, wie sie an sich sind. Der naive Mensch wendet sich sogar meist mit Befremden ab, wenn man ihm das auszureden versucht. Und er hat doch Unrecht, wie schon eine weniger oberflächliche Ueberlegung lehrt, die sich noch nicht einmal bei der Philosophie Rat zu holen, sondern nur auf der naturwissenschaftlichen Erkenntnis zu fussen braucht, dass Licht und Farbe, Ton und Klang blosse subjektive Empfindungsqualitäten sind, denen in der physikalischen Wirklichkeit nur gewisse Bewegungsformen der Moleküle und Atome entsprechen. Da nun auf Kombinationen von Licht und Farbe, Ton und Klang alle Schönheit des Wahrgenommenen beruht, so kann auch die Schönheit nicht in den Dingen als solchen oder den Dingen, wie sie an sich, d. h. abgesehen von unserer Wahrnehmung sind, ihren Sitz haben.

Um das noch deutlicher zu machen: dem Baume, den ich in diesem Augenblicke von meinem Fenster aus wahrnehme, liegt gewiss eine von mir unabhängige Realität zu Grunde, die

weiter existiert, auch wenn ich die Augen schliesse. Kein Zweifel, dass dies richtig ist. Kein Zweifel aber auch, dass es falsch wäre, wenn ich nun glaubte, in meiner Wahrnehmung die ihr zu Grunde liegende Realität, d. h. das Ding an sich des Baumes zu besitzen, anstatt mir darüber klar zu sein, dass das, was mir zum Bewusstsein kommt, immer nur ein subjektiv gefärbtes Abbild des von mir unabhängigen Dinges an sich sein kann. Denn in aller unserer Kenntnis der Aussenwelt sind wir abhängig von der Beschaffenheit unseres Anschauungsvermögens und unserer Sinne, durch die das Ding an sich gewissermassen erst hindurchgehen muss, ehe es uns zum Bewusstsein kommen kann. — Dem soeben aufgezeigten Irrtum des naiven Realismus steht der entgegengesetzte Irrtum des subjektiven Idealismus gegenüber, der die ganze Welt aus dem Bewusstsein des Subjektes heraus konstruiert und jenseits des Bewusstseins nichts Reales gelten lassen will. Alles Wahrnehmen ist für den subjektiven Idealismus nur ein Bilden von innen heraus, dem nichts Reales ausser uns entspreche. Das Haus, das der subjektive Idealist wahrnimmt, oder die Gebirgskette, vor der er steht, sind für ihn nicht Dinge, die auch unabhängig von ihm existieren und noch da sind, auch wenn er sich ihrer nicht mehr bewusst wird, sondern sind für ihn nur Vorstellungen, die in ihm wohnen und mit Notwendigkeit in bestimmten Momenten auftauchen. Frägt man nach den Gründen dieser Notwendigkeit, so bekommt man allerdings nicht viel Ueberzeugendes zu hören. Die Schönheit ist für die Anhänger dieser Lehre folgerichtig auch nur ausschliessliches Produkt des Subjektes, seiner geistigen Anlagen und Fähigkeiten und hat für sie kein vom Subjekte unabhängiges objektiv-reales Correlat. — Wir brauchen uns hier mit der Widerlegung dieses Irrtums nicht lange aufzuhalten, da es kaum eine Theorie giebt, die sich selbst rascher Lügen straft, als diese Lehre des subjektiven Idealismus, die die einfachsten Thatsachen unerklärt lassen muss, und von der es nur wunderbar ist, dass sie so viele und bedeutende Köpfe verwirren konnte.

Wenn es schon sicher ist, dass die Schönheit keine Eigenschaft der Dinge an sich sein kann, wie sie unabhängig von unserer Wahrnehmung existieren, so ist noch um vieles gewisser, dass sie auch nicht ausschliessliches Produkt des Beschauers ist. Es bleibt somit nur eine dritte Ansicht übrig, welche die Einseitigkeiten der beiden ersten vermeidet und ihre Wahrheitsmomente in sich vereinigt. Diese dritte Ansicht lässt dem naiven Realismus sein Recht widerfahren, indem sie zugiebt, dass die gemeinsame Wahrnehmung, die wir z. B. Brandenburger Thor nennen, unerklärlich ist, ohne Annahme eines ihr zu Grunde liegenden und von ihr unabhängigen Dinges an sich; sie verkennt aber auch nicht die im subjektiven Idealismus liegende Wahrheit, dass es falsch wäre, wenn wir glaubten, in unserer Wahrnehmung des Brandenburger Thores das diese Wahrnehmung verursachende Ding an sich zu besitzen, anstatt uns bewusst zu sein, dass dieses Ding an sich unserer unmittelbaren Kenntnis entzogen ist und sich uns nur als durch die Sinne vermittelte subjektive Erscheinung offenbart. Da aber die Schönheit des Thores untrennbar verwachsen ist mit der Art, wie uns das Thor erscheint, so kann auch sie nur an der subjektiven Erscheinung haften und muss ein Produkt der beiden genannten Faktoren sein. Der objektive Faktor, das Ding an sich des Kunstwerkes, kann selbst zwar nicht schön heissen, da er ja ausserhalb der Grenzen unserer Erfahrung liegt; aber er besitzt die Eigenschaft, in uns die Wahrnehmung einer schönen Erscheinung hervorzurufen. Der subjektive Faktor, unsere Wahrnehmungsfähigkeit, kann aus sich selbst allein zwar das Schöne nicht produzieren, ist aber doch zu seinem Zustandekommen unentbehrlich, da das Ding an sich des Kunstwerkes, abgesehen von unserer Wahrnehmungsfähigkeit, weder schön noch hässlich heissen kann. Der subjektive Idealismus behält also darin Recht, dass nicht die Dinge an sich Träger des Schönen sind, sondern immer nur die durch sie im Beschauer hervorgerufenen Wahrnehmungsbilder; der naive Realismus darin, dass diese Wahrnehmungsbilder nicht allein aus der inneren, unbewussten, ge-

staltenden Thätigkeit des Subjektes zu erklären sind, sondern ihre Entstehung in erster Linie den ausserhalb und unabhängig vom Subjekt existierenden Dingen an sich zu verdanken haben.

Dass nur die subjektive Erscheinung der Sitz des Schönen sein kann, wird uns noch klarer werden, wenn wir der Musik und Poesie unsere besondere Aufmerksamkeit schenken, da uns bei diesen Künsten das „Ding an sich" des Kunstwerks, das in der bildenden Kunst noch eine so entscheidende Rolle spielt und immer wieder den Schein erweckt, als ob es der eigentliche Träger der Schönheit sei, unter den Händen entschlüpfen und damit jede Möglichkeit verschwinden wird, den Sitz des Schönen ausserhalb des auffassenden Subjektes zu suchen.

Was soll in der Musik das „Ding an sich" des Kunstwerkes sein? Etwa die Noten? Sicher nicht, denn diese sind eine sehr wohl entbehrliche Vermittlung zwischen dem Komponisten und den Ausführenden und eine Gedächtnishülfe für die Letzteren. Wenn der Komponist jedem Ausübenden seine Partie vorspielt oder vorsingt, so sind die Noten ganz entbehrlich; die Mimik und Tanzkunst müssen sich noch heute mit Vorbild und Ueberlieferung begnügen, da es ihnen an praktisch brauchbaren Schriftzeichen fehlt. Was aber nur eine so durchaus äussere Bedeutung besitzt, kann niemals „Ding an sich" des Kunstwerkes heissen und vor allem nicht Träger des Schönen sein. Die Geigen, Klarinetten u. s. w. als Repräsentanten des musikalischen Kunstwerkes anzusehen, wird keinem vernünftigen Menschen einfallen, denn sie sind ja erst die Werkzeuge oder Instrumente, mit deren Hilfe das Kunstwerk verwirklicht werden soll, und die ihnen durch technische Kunst verliehene Klangschönheit gehört, genauer gesprochen, noch nicht zum Kunstschönen als solchen, sondern erst zu dem in dasselbe aufzunehmenden sinnlich Angenehmen. Ebenso gehört die Naturschönheit des Stimmklanges der mitwirkenden Sänger erst zum sinnlich Angenehmen, das künstlerisch verwertet werden soll; das musikalische Kunstwerk steckt weder in den Brustkasten und Kehlköpfen der Sänger, noch in den Geigen und Klarinetten.

Es hat aber auch nicht in den Armbewegungen der Geiger oder in den Atemmuskelbewegungen der Bläser und Sänger seinen Sitz, denn diese können ganz verschieden sein bei gleichem Ergebnis für den Hörer, ebenso wie der Maler mit ganz verschiedenen Arm- und Handbewegungen Bilder von gleicher Wirkung herstellen kann. Noch weniger hat das Musikalisch-Schöne seinen Sitz in den Personen, welche sich zur Aufführung vereinigen, denn diese sind nur das beliebig zu wechselnde personelle Material, mit Hilfe dessen das Kunstwerk verwirklicht werden soll; von allem, was sie als Staatsbürger, Berufsmenschen, Familienväter u. s. w. sonst noch sind oder leisten können, kommt nichts in Betracht als ihre Fähigkeit zum Verständnis der Intentionen des Komponisten und zu deren Wiedergabe durch Bewegungen der Arm-, Finger- oder Atemmuskeln. Alles was das personelle Material leistet und zu Stande bringt, findet sein einheitliches Band und seinen bestimmenden Zweck nur in der Gesamtwirkung der erregten Schallwellen auf die Ohren der Hörer; es wäre also frühestens in der einheitlichen Schallwellenmasse, welche im Verlaufe der Aufführung durch die Bemühung aller Mitwirkenden erregt wird, das objektiv-reale Tonkunstwerk zu suchen, d. h. in den objektiv-realen Bewegungen oder Schwingungsprozessen der Luft, welche die Ohren der Hörer zur Reproduktion einer bestimmten Reihe kombinierter Tonempfindungen nötigen. Die unfassbare, höchst komplizierte Summe von Schwingungen in der Luft kann aber unmöglich als das eigentliche Kunstwerk und als der Sitz des Schönen angesehen werden, weil wir hier recht eigentlich vor jenem Mückentanze der Atome stehen, den zwar der Mathematiker mit seinen Hilfsmitteln abstrakter Rechnung annähernd bewältigen kann, der sich aber jeder sinnlichen Anschauung schlechterdings entzieht. Damit ist die letzte Möglichkeit erschöpft, den Sitz des Musikalisch-Schönen ausserhalb des auffassenden Subjekts zu finden, wir sehen uns somit auf dieses allein beschränkt. Die zuvor ausgesprochene Ansicht, dass das Schöne nur an der subjektiven Erscheinung haften könne, scheint

also auch von dieser Seite her eine gewichtige Bestätigung zu erfahren.

Noch deutlicher wird dies werden, wenn wir die geistigste der Künste in Betracht ziehen, die Poesie. Denn hier sind wir genötigt, noch einen Schritt weiter zu gehen. Beim Uebergang von der bildenden Kunst zur Musik fiel das bleibende Ding an sich des Kunstwerks weg, das sich als vermeintlicher Sitz des Schönen aufspielte. Jetzt vollends, beim Uebergang von der Musik zur Poesie tritt auch noch das die Sinne von aussen affizierende Medium zurück. Man verstehe das recht! In der Musik entsteht das Klangbild, auf das Alles ankommt, unmittelbar durch die das Ohr von aussen treffenden Schwingungen. Wenn wir ein uns unbekanntes dichterisches Werk kennen lernen wollen, sind wir zwar auch auf das Auge (beim eigenen Lesen) oder auf das Ohr (beim Vorlesen) angewiesen. Aber — und das ist der entscheidende Punkt — die Kenntnis des dichterischen Werkes resultiert nicht mehr unmittelbar aus den Schwingungen des unsere Sinnesorgane affizierenden Mediums, sondern einzig und allein aus dem Wortsinn, den wir den unser Ohr treffenden Klängen oder den von uns wahrgenommenen Schriftzeichen entnehmen. Auch dem musikalischen Klangbild entnehmen wir zwar einen bestimmten Sinn; nur um dieses Sinnes willen hat das musikalische Klangbild überhaupt für uns Bedeutung. Während aber der musikalische Sinn an bestimmte Töne und Klänge ein für alle Mal gebunden ist und sich für alle Menschen mit der Veränderung des Klangbildes in gleicher Weise verändert, ist in der Dichtkunst das Wortklangbild relativ gleichgiltig; es kann sich völlig verändern, der Sinn aber doch derselbe bleiben. Shakespeare klingt in der deutschen Uebersetzung ganz anders als im englischen Original, ohne dass darum der Sinn ein anderer würde. Während also in der Musik das Klangbild das Ein und Alles ist, sagt es in der Poesie an und für sich noch gar nichts, so dass wir ein in einer unbekannten Sprache gehörtes oder gelesenes Gedicht überhaupt nicht verstehen: der ans Ohr schlagende Wortklang wird hier zum

relativ gleichgiltigen Zeichen zur Weckung des Wortsinns und kann deshalb auch durch den Anblick der Schriftzeichen ersetzt werden. Der innere Sinn kann allerdings beim Lesen die Wortklangbilder in sich hervorrufen, um sich einen Ersatz für den fehlenden Vortrag und dessen formale Schönheit zu verschaffen wie der Musiker beim Partiturlesen; aber er kann auch die Wortklangbilder mit dem Bewusstsein überspringen und gleich von den Schriftzeichen zum Wortsinn gelangen.[92]) Dem Musiker ist das unmöglich. Wollte der Musiker beim Partiturlesen das musikalische Klangbild ebenso überspringen, wie der Leser einer Prosadichtung das Wortklangbild, so würde er damit die Substanz des Tonschönen selbst einbüssen, während der letztere auch bei Ueberspringung des Klanges zum Wortsinn gelangt.

Wir sind also wiederum einen Schritt nach innen gerückt. Während in der Musik das sinnliche Klangbild noch von entscheidender Bedeutung war, tritt es in der Poesie zurück hinter dem Wortsinn. Aber auch der Wortsinn ist immer noch Mittel zum Zweck; er ist nicht das poetische Kunstwerk selbst, sondern regt nur dessen Entstehung an. Denn wenn wir vom Werke des Dichters nichts in uns aufgenommen haben als nur den nackten Sinn der Worte, so fehlt uns immer noch das Wichtigste — die Schönheit. Es giebt bekanntlich verstandesscharfe, sogenannte kalte Naturen, die den nackten Sinn des gelesenen Gedichtes sehr wohl verstehen, und denen doch gerade das, worauf es ankommt, entgeht. Läge die dichterische Schönheit schon im Sinn der Worte, so wäre eine solche Möglichkeit ausgeschlossen; dann könnte auch nicht ein und derselbe Sinn, von verschiedenen Dichtern ausgedrückt, ganz verschiedenen künsterischen Wert besitzen, oder die poetische Schönheit vernichtet werden, wenn man die vom Dichter gewählten Worte durch andere, gleichbedeutende, ersetzt. Dann bedürfte es auch nicht beim Uebertragen eines poetischen Kunstwerkes in eine andere Sprache der Umdichtung, sondern lediglich der wörtlichen Uebersetzung. Es ist also immer nicht der Wortsinn als solcher, der den künstlerischen Gehalt entscheidet, sondern einzig und allein

die *Art*, wie er seinen Ausdruck gefunden hat. In der Art des Ausdruckes aber liegt die dem Wortsinne vom Dichter durch eine geheimnisvolle Wahl der Worte mitgegebene Fähigkeit, die Phantasie des Lesers in einer bestimmten Weise anzuregen, und in dem Resultat dieser Anregung, d. h. im Phantasiescheine oder in den anschaulichen Vorstellungen, zu deren Reproduktion im Sinne des Dichters die Phantasie des Hörers oder Lesers angeregt wird, haben wir endlich den eigentlichen Sitz des Poesieschönen, d. h. das poetische Kunstwerk als solches gefunden, nachdem sich die Schriftzeichen, die Schwingungszustände des die Sinne affizierenden Mediums und zuletzt noch der Wortsinn als unzulänglich erwiesen haben. Das Poesieschöne oder das dichterische Kunstwerk haftet also lediglich am Phantasiescheine, und der Wortsinn ist nur Vehikel für die Reproduktion des Phantasiescheines, wie die Gehörswahrnehmung des Wortklanges nur Vehikel für die Auffassung des Wortsinnes ist.

Mit dieser Erkenntnis sind wir an dem lange gesuchten Punkte angekommen. Denn da die Phantasie zur Reproduktion des Poesieschönen nur von innen, durch den Sinn der aufgefassten Worte, und nicht von aussen durch reale Bewegungszustände angeregt werden kann, so fehlt dem Poesieschönen zweifellos jedes ihm entsprechende materielle „Ding an sich", das die Täuschung erwecken könnte, sein Träger zu sein. Somit sehen wir uns von allen Seiten dazu gedrängt, den Sitz des Poesieschönen ausschliesslich im Phantasiescheine, d. h. im Bewusstsein des produzierenden oder reproduzierenden Subjektes zu suchen. Das poetische Kunstwerk ist überhaupt immer nur vorhanden in einem Bewusstsein. Es entsteht im Bewusstsein des Dichters, der, um es Anderen mitzuteilen, sich der konventionellen Schriftzeichen bedient. Diese Schriftzeichen an sich sind aber noch gar nichts, was zu dem Schönen auch nur entfernte Beziehung hätte. Das Buch, das wir aufschlagen, ist nicht Goethes Faust, sondern nur das Mittel, die Dichtung in uns entstehen zu lassen, wenn wir beim Lesen den Wortsinn

in uns aufnehmen, und unsere Phantasie die Fähigkeit besitzt, auf Grund der vom Dichter gewählten Worte diejenigen Vorstellungen zu reproduzieren, die dem Dichter selbst bei der Konzeption gegenwärtig waren.

Wenn somit für das Poesieschöne der Beweis erbracht sein dürfte, dass es nur Bewusstseinsrealität, d. h. rein geistige Realität besitzt, so ergiebt sich nun der Rückschluss auf die übrigen Künste, also auch auf die Musik, von selbst. Wenn das Musikalisch-Schöne, wie wir gesehen haben, seinen Sitz weder in den Notenzeichen noch in den Luftschwingungen haben kann, so bleibt als sein Träger nur das subjektive Klangbild oder der Ohrenschein übrig, der dem Komponisten vorschwebte bei der Komposition und der im Hörer entsteht bei der Reproduktion des musikalischen Werkes. Und wenn die Schönheit eines Bildwerkes weder gefunden werden kann an dem materiellen „Ding an sich" der Statue noch in den von ihm verursachten Aetherschwingungen, so bleibt auch der bildenden Kunst gegenüber kein anderer Ausweg, als ihr Schönes im Augenscheine zu suchen, d. h. in der subjektiven Gesichtswahrnehmung, die im Beschauer entsteht, wenn er dem „Ding an sich" des Bildes oder der Statue gegenübertritt. Das Schöne liegt also allemal im Schein, sei es im Sinnenschein (bildende Kunst und Musik), sei es im Phantasieschein (Poesie), also immer in der subjektiven Erscheinung, wie sie idealer Bewusstseinsinhalt ist, und weder in den realen Bewegungen der Luft oder des Aethers noch in irgend welchen Dingen an sich. Das Schöne ist als solches rein ideal, und seine Realität ist nur die ideale Realität eines wirklich perzipierten Bewusstseinsinhaltes.

Die subjektive Erscheinung wird hier idealer Bewusstseinsinhalt genannt, im Gegensatz zu der materiellen Realität der sie verursachenden Dinge an sich, d. h. ideal ist hier gleichbedeutend mit geistig und ja nicht als Gegensatz von real zu verstehen, sonst wäre überhaupt kein vernünftiger Sinn vorhanden. Real ist das Schöne, denn was nicht Realität in

irgend welchem Sinne besitzt, kann überhaupt nicht existierend gedacht werden. Aber die Realität des Schönen ist keine materielle, wie die der Dinge an sich, sondern eine rein geistige, und in diesem Sinne heisst sie ideale Realität. Das Schöne ist real wie unsere Gedanken und Gefühle, überhaupt wie alles, was nur Inhalt eines Bewusstseins sein kann und ausserhalb desselben nicht angetroffen wird. Wenn es sich jedoch darum handelt, das Schöne zu fixieren zum Zwecke der Mitteilung an Andere, dann sind die materiellen Dinge an sich nicht zu entbehren. Der bildende Künstler bedient sich als Fixationsmittel des Erzes, des Marmors und der Leinwand, der Musiker und der Dichter der Festlegung von Schriftzeichen in materielle Dinge an sich. Es bleibt dabei der Unterschied in Kraft, dass Gemälde und Statuen, sobald sie nur beleuchtet sind, ohne Weiteres im Beschauer das Kunstwerk entstehen lassen, während die Noten und Buchstaben erst Anweisungen zur selbstthätigen Reproduktion des Kunstwerkes sind. Dieser Unterschied ist aber nur ein gradueller, da in beiden Fällen eben ein Fixationsmittel vorliegt, aus dem das Kunstwerk das eine Mal direkt, das andere Mal indirekt ersteht. Und wenn der naive Mensch kein Recht hat, zu sagen, „dieses Buch ist Homers Ilias" oder „diese Partitur ist Beethoven's neunte Sinfonie", so hat er auch kein Recht, zu sagen, „dies Gemälde ist Raphaels sixtinische Madonna". Denn ebenso wie in den ersten beiden Fällen die Schrift und die Notenzeichen an und für sich und abgesehen von dem sie auffassenden Bewusstsein gar nichts sind, was irgendwie auf das Schöne Bezug haben könnte, so ist auch die bemalte Leinwand in der Dresdener Galerie nur das Mittel, dessen sich Raphael bediente, um im Bewusstsein jedes Beschauers das hohe Bild wieder erstehen zu lassen, das ihn selbst bei der Konzeption erfüllte.

Mit der Einsicht aber, dass das eigentliche Kunstwerk, d. h. der ästhetische Schein, immer nur im Bewusstsein des produzierenden oder reproduzierenden Subjektes gesucht werden kann, haben wir ein Resultat gewonnen, das als die Grundlage

aller weiteren wissenschaftlich-ästhetischen Erkenntnis angesehen werden muss (1—12).

Wie das Schöne nur Bewusstseinsrealität besitzt, so wird es auch vom ästhetisch Geniessenden nur als von der Realität losgelöster schöner Schein hingenommen; das ästhetische Verhalten zur subjektiven Erscheinung unterscheidet sich prinzipiell und spezifisch von dem wissenschaftlichen und praktischen Verhalten zu derselben. Das wissenschaftliche Verhalten will erkennen, wie die Dinge selbst ihrer Natur nach beschaffen sind, nicht wie der Schein beschaffen ist, den sie im Bewusstsein erregen; auch das praktische Verhalten will auf die Dinge selbst wirken, um von ihrer so veränderten Realität auch veränderte Rückwirkungen zu erfahren. Beide haben es eigentlich nur mit der die subjektive Erscheinung verursachenden Realität zu thun. Das ästhetische Verhalten hingegen verweilt auf demjenigen, was das theoretische und praktische Verhalten überspringt, auf der subjektiven Erscheinung, und weit entfernt, sie auf die ihr zu Grunde liegende Realität zu beziehen, reisst es dieselbe vielmehr ausdrücklich von der Realität los und nimmt sie in ihrer Selbständigkeit als reinen Schein.

Am leichtesten ist diese Abstraktion beim Phantasieschein der Poesie, wo gar keine Realität störend in die Reinheit des Scheins eingreifen kann. Auch noch leicht genug ist sie bei der Musik, wo man nur zu vergessen braucht, dass Schafsdärme, Kalbsfelle, schiefe Mäuler, aufgeblasene Backen, zappelnde Finger und strampelnde Armbewegungen die reale Ursache der wunderbaren Klangwirkungen des Orchesters sind. Dieses Vergessen wird bekanntlich erleichtert, wenn man die Augen schliesst, aber man darf jedem vernünftigen Menschen so viel Abstraktionsvermögen zutrauen, dass er sich auch bei offenen Augen von diesen Dingen nicht stören lässt. Etwas grösser wird die Schwierigkeit schon bei der Mimik; aber auch hier verlangt man unbedingt vom ästhetisch Gebildeten, dass er den ästhetischen Schein nicht mit der Realität vermenge, also z. B. nicht den Bösewicht des Dramas wegen seiner Schandthaten mit faulen

Aepfeln bewerfe, sich nicht durch zufällige Kenntnisse über das Privatleben des Schauspielers Schultze und der Tänzerin Müller in der Beurteilung ihrer mimischen Kunstleistungen beeinflussen und beirren lasse und nicht etwa eine wohlkonservierte Darstellerin als jugendliche Liebhaberin ablehne, weil sie als reale Person ein gewisses Alter überschritten hat. Dies alles fällt unter den gleichen Gesichtspunkt, wie dass es ganz moderne Schauspieler und keineswegs wirkliche Ritter und Burgfräulein sind, welche uns zur Produktion des ästhetischen Scheins eines Ritterschauspiels nötigen (13).

Von den Realitäten, die den Kunstwerken zu Grunde liegen, ist es darum so leicht, zu abstrahieren, weil dieselben, abgesehen von dem durch sie hervorgerufenen ästhetischen Schein, entweder bloss totes Material oder doch etwas ganz anderes sind, als dasjenige, was sie ästhetisch darstellen sollen; die Abstraktion von ihnen wird um so leichter und dadurch die Gewinnung des ästhetischen Scheins um so bequemer, je schreiender und unverkennbarer sich diese Realitäten von dem durch sie Vorgestellten unterscheiden. Dagegen fällt bei der Naturwirklichkeit die Abstraktion des Scheins von der Wirklichkeit darum so viel schwerer als bei dem freien Kunstschönen, weil dieselbe an und für sich etwas ist und zwar eben das ist, was sie vorstellen will. Ein gemalter Berg ist in Wirklichkeit eine Schicht Farbstoffe, ein natürlicher Berg ist wirklich ein Berg, auch abgesehen davon, dass er ebenso wie der gemalte die subjektive Erscheinung eines Berges hervorruft. Eine marmorne Trinkschale in der Hand einer Bacchusstatue ist ein Stück geformten Steins, welches mit zu dem Bildwerk gehört; sie ist nicht eine wirklich zum Trinken bestimmte oder brauchbare Schale, sondern nur das plastische Bild oder Abbild einer solchen. Der gemalte Berg und die in Marmor nachgebildete Trinkschale ersparen also bei dem Mangel einer naturgemäss korrespondierenden Realität die Mühe, die subjektive Erscheinung von letzterer abzulösen, und setzen an deren Stelle die ungleich leichtere Aufgabe, die subjektive Erscheinung nur von der Realität des Kunstmaterials abzulösen.

Wenn man es dem Kunstwerk gegenüber versäumt, von der unadäquaten Realität seines Materials zu abstrahieren [also etwa von den Bewegungen des Dirigenten und der Orchestermusiker oder von der schiefen Mundstellung eines Konzertsängers], so stolpert man dabei höchstens in burleske Komik oder bei der Mimik in ordinären Koulissenklatsch hinein; das Material der Kunstwerke ist meist so geartet, dass die besondere Reflexion auf dasselbe wie eine Ohrfeige auf den ästhetisch gestimmten und ästhetische Befriedigung suchenden Menschen wirkt. Wenn man es hingegen angesichts der Naturwirklichkeit versäumt, die subjektive Erscheinung von der Beziehung auf ihre reale Ursache abzulösen, dann bleibt man unvermeidlich in den zahllosen theoretischen und praktischen Interessen stecken, durch welche der Mensch mit der Naturwirklichkeit verknüpft ist, und gelangt gar nicht dazu, die subjektive Erscheinung rein ästhetisch aufzufassen. Hierin liegt der einfachste und tiefste Grund, weshalb die Menschheit so sehr viel schwerer und später zum Verständnis der Naturschönheit als der Kunstschönheit gelangt, wenn auch ein weiterer hinzukommender Grund darin zu suchen ist, dass erst das Gemütsleben hinreichend entwickelt sein muss, bevor es in der Landschaft die seinen Stimmungen entsprechenden Elemente zu entdecken vermag (14—15).

Nur die von der Realität abgelöste subjektive Erscheinung macht ein ästhetisches Verhalten zu ihr möglich, darum heisst sie als solche „ästhetischer Schein". Der ästhetische Schein ist keine Illusion, sondern ideale Realität als wirklich vorhandener Bewusstseinsinhalt. Er verzichtet auf jede realistische Bedeutung, also auch auf Wahrheit im realistischen Sinne einer Uebereinstimmung mit der korrespondierenden Realität: der gemalte See will nicht als wirklicher See gelten, der Sänger des Tannhäuser erhebt nicht den Anspruch, selbst Tannhäuser zu sein. Der ästhetische Schein ist darum auch nicht falscher Schein, er kann Niemanden täuschen oder betrügen ausser einen, der sein Wesen gar nicht verstanden hat und nicht die Aufrichtigkeit des reinen Scheins begreift. Ein solcher aber wird nicht getäuscht, sondern

täuscht sich selbst, indem er das ästhetische Verhalten bereits erreicht zu haben glaubt, während er noch im theoretischen oder praktischen Verhalten stecken geblieben ist. Auf diese eximierte Stellung kann der ästhetische Schein aber nur dann Anspruch machen, wenn er seine Reinheit durchgehends wahrt, also in keinem Punkte eine Trübung oder Störung seiner Scheinhaftigkeit durch Einmengung realer Elemente zulässt. Gemalte Dörfer sind als ästhetischer Schein nichts Unwahres; wenn sie aber statt wirklicher Dörfer aufgestellt werden, um die reisende Zarin über die Wohlhabenheit des Landes zu täuschen, so wird dieses Herabziehen des ästhetischen Scheins in die Sphäre der Wirklichkeit zum Mittel der Lüge und des Betrugs. Der Schauspieler, der seine Liebhaberrolle auf der Bühne mit allem ihm zu Gebote stehenden Feuer der Leidenschaft spielt, ist nicht unwahr, sondern erreicht gerade den Gipfel der künstlerischen Wahrheit; derselbe Schauspieler, wenn er diese Liebhaberrolle im Leben spielt, sinkt zum Betrüger gegen sein Opfer herab (18, 19).

Der ästhetische Schein ist, wie wir gesehen haben, durchaus subjektiv ideal, blosser Bewusstseinsinhalt, ohne alle Beziehung auf die ihn hervorrufende Realität. Eben darum kann er auch nicht einen realen, sondern nur einen idealen Gehalt in sich tragen, den die ästhetische Auffassung als das Ausgedrückte im Ausdruck miterfasst, ohne sich um die zu Grunde liegende Realität zu kümmern. Beim rein ästhetischen Betrachten eines Gemäldes ist es uns lediglich um den im Sinnenschein versinnlichten idealen Gehalt zu thun; die reale Beschaffenheit der mit Farben bedeckten Leinwand bleibt ausser Betracht; sie bietet nur Anlass zu technischen Beobachtungen und Reflexionen. Auch beim Hören von Musik beschränken wir uns auf das subjektive Klangbild um des idealen Gehaltes willen, den es uns vermittelt. Sobald wir die Technik des Sängers, Geigers, Pianisten in Betracht ziehen, haben wir aufgehört, rein ästhetisch Geniessende zu sein. Es ist ein in gleicher Weise unästhetisches Verhalten, wenn man nach der thatsächlichen Wirklichkeit einer poetisch dargestellten Begebenheit, als wenn man nach der that-

sächlichen Wirklichkeit der in einer lyrischen Dichtung oder einem Musikstück dargestellten Stimmungen und Gefühlserregungen im Dichter oder Komponisten frägt. Wer noch nicht die letzte Spur realistischer Velleitäten vom ästhetischen Schein und dem in ihm verborgenen Gehalt abgestreift hat, der ist noch nicht zur rein ästhetischen Auffassung durchgedrungen, sondern ist mehr oder minder in einer Verquickung von ästhetischer mit theoretischer oder praktischer Auffassung stecken geblieben.

Wie der ästhetische Schein und sein Inhalt rein ideal ist, so kann auch die Aesthetik nur rein idealistisch sein oder sie ist nicht reine Aesthetik; alle Vermittelungsversuche („Realidealismus" oder „Idealrealismus") beruhen hier auf einem ebenso prinzipiellen Verkennen des Wesens der ästhetischen Auffassung wie der Versuch, eine rein realistische Aesthetik zu begründen. Dieser idealistische Charakter der Aesthetik muss um so entschiedener in den Vordergrund treten, je realistischer die Erkenntnistheorie, Methaphysik und Ethik sind, mit welchen die Aesthetik zusammen ein philosophisches System bildet, weil desto dringender die Nötigung an sie herantritt, sich von diesen anders gearteten Gebieten scharf abzugrenzen. Wenn es überall das Wesen ist, das sich und seine ideale Wesenheit offenbart, so ist es in aller Wirklichkeit die objektiv reale Erscheinung, worin es sich offenbart, im Schönen aber der ästhetische Schein oder die von jeder Realität losgelöste subjektiv ideale Erscheinung.

Von so entscheidender Wichtigkeit es aber einerseits ist, die Loslösung des ästhetischen Scheins von allen realen Beziehungen anzuerkennen, so wichtig ist es andererseits, seine sinnliche Scheinhaftigkeit nicht preis zu geben durch Verflüchtigung seiner sinnlich-konkreten Phänomenalität in eine übersinnliche Idee. Dem Irrweg des Realismus steht der entgegengesetzte Irrweg des abstrakten Idealismus gegenüber, der den eigentlichen und wahren Sitz des Schönen jenseits des Sinnenscheins sucht in einer übersinnlich-idealen Sphäre. Die Geschichte der Philosophie zeigt, dass diese Art der Auffassung für die Aesthetik noch verhängnisvoller werden kann als die realistische. Diese

abstrakt-idealistische, metaphysisch-transcendente Aesthetik ist es, welche den Idealismus in der Aesthetik überhaupt in solchen Misskredit gebracht hat, dass das gegenwärtige Geschlecht gar nichts mehr von ihm hören will. Die konkret-idealistische Aesthetik hingegen hat dieser falschen Ansicht gegenüber seit Hegel betont, dass der Sitz des Schönen nicht in einem Uebersinnlichen gesucht werden könne, sondern einzig und allein in dem konkreten sinnlichen Schein oder Sinnenschein. Uebersinnliche Ideen stecken zwar in dem ästhetischen Schein mit drin; denn der von der Realität losgelöste Sinnenschein wird zum ästhetischen, d. h. zum seelenvollen Schein überhaupt nur durch die Beziehung auf einen ihm immanenten übersinnlichen, idealen Gehalt. Der ideale Gehalt ist aber mit dem Sinnenschein unlösbar verknüpft, so dass er nur in und mit demselben ergriffen werden kann. In dem Augenblick, wo man den idealen Gehalt des Schönen herausschälen und als solchen im Unterschiede und in der Entgegenstellung zum Sinnenschein sich zum Bewusstsein bringen will, hat man der Idee das Gewand der Schönheit abgestreift (25).

* *
*

Der Scheinhaftigkeit des ästhetischen Scheins entspricht die Scheinhaftigkeit der durch ihn unmittelbar hervorgerufenen **ästhetischen Scheingefühle,** die aus der Erfahrung jedermann wohlbekannt sind. Wenn wir einen Roman oder eine Novelle lesen, so wissen wir, dass die uns vorgeführten Charaktere und Schicksale nicht wirkliche sind, sondern Erzeugnisse der Phantasie. Dennoch schenken wir den handelnden Personen unsere Sympathie und Antipathie, teilen ihre Freude und Trauer, d. h. wir fühlen mit ihnen. Das kann nur geschehen vermöge ästhetischer Scheingefühle, die, wie sie nicht Vorgängen des realen Lebens, sondern einem ästhetischen Schein gelten, so auch von realen Gefühlen charakteristisch verschieden sein müssen. Das

Gefühl, welches eine gemalte Schale mit appetitlichen Früchten oder ein gemaltes liebreizendes Weib im Beschauer hervorruft, darf nicht gleich Null sein, sondern muss seinem Lustcharakter nach gleichartig sein mit demjenigen Gefühl, welches die Schale mit wirklichen appetitlichen Früchten oder das lebende liebreizende Weib in dem Beschauer hervorrufen würden, und dennoch muss es von diesem spezifisch verschieden sein, wenn nicht die Kunst zum blossen Sinnenreiz herabgewürdigt werden soll. Das ästhetische Gefühl muss genau so verschieden sein vom realen Gefühl, wie der ästhetische Schein, der es hervorruft, verschieden ist von der entsprechenden Realität. Es muss von der Realität ebenso frei sein, gleichsam der ideale ästhetische Gefühlsschein, das „Bild" des entsprechenden realen Gefühls. Demgemäss lautet das psychologische Grundgesetz für die Wirkung des ästhetischen Scheins: „überall, wo eine Realität geeignet ist, bestimmte reale Gefühlswirkungen in dem mit ihr in reale Beziehung Tretenden auszulösen, da ist der von dieser Realität abgelöste oder ihr künstlerisch entsprechende Schein geeignet, die nämlichen Gefühle, aber als ideale ästhetische Scheingefühle in dem ihn ästhetisch Auffassenden auszulösen." — Dies Gesetz gilt für alle Arten des ästhetischen Scheins, also auch für dasjenige Schöne, das kein Naturvorbild besitzt, dem also eine korrespondierende Realität, die reale Gefühle hervorrufen könnte, fehlt. Das ist in der Musik der Fall im Gegensatz zu Malerei, Plastik, Dichtkunst. Es ist hier nur um so leichter einzusehen, dass der ästhetische Schein, das Klangbild, ebenso von allen realen Beziehungen losgelöst ist wie der in ihm versinnlichte ideale Gehalt, und dass daher auch die durch Musik auszulösenden Gefühle zunächst nur ästhetische, ideale Scheingefühle sein können.

Ein psychologischer Hauptunterschied zwischen realen Gefühlen und Scheingefühlen besteht darin, dass die realen Gefühle ein viel grösseres Beharrungsvermögen besitzen als letztere, also, wenn sie einmal von der Seele Besitz ergriffen haben, diesen Besitz viel hartnäckiger zu behaupten streben und viel länger

bewahren. Auch wenn sie durch Ablenkung der Aufmerksamkeit zeitweilig verdrängt werden, dauern sie doch in den dunklen Tiefen des Gemüts fort und drängen sich sofort von Neuem an die Oberfläche, sobald die anderweitige Inanspruchnahme der Aufmerksamkeit aufgehört hat, färben auch als „Stimmung" das Thun und Treiben des Menschen mit einem eigentümlichen Ton, der die Fortdauer des Gefühls im Hintergrunde zur Genüge beweist. Da das Beharrungsvermögen eines Gefühls seiner Intensität proportional zu sein pflegt, so muss bei den Scheingefühlen das Beharrungsvermögen viel geringer sein, weil ihre Intensität so sehr viel schwächer ist. Unter einander ist die Energie der ästhetischen Scheingefühle bis ins Feinste abgestuft und zwar proportional den Intensitätsabstufungen der entsprechenden realen Gefühle; aber das Gesamtniveau der Intensität, auf welchem diese proportionalen Abstufungen der Energie aufgetragen sind, ist ungleich niedriger als in der Wirklichkeit. Es hat damit eine ähnliche Bewandtnis wie bei den Unterschieden der Leuchtkraft in der Wirklichkeit und in einem Gemälde. Absolut genommen ist die Leuchtkraft des gemalten Himmels nach photometrischen Messungen viel hundert Mal kleiner als die des wirklichen; aber weil auch alles Uebrige nach dem der Malerei zur Verfügung stehenden Maximum von Leuchtkraft proportional abgestuft ist, kommt das Ganze in ein richtiges Verhältnis, so dass der Beschauer die Erniedrigung des Gesamtniveaus der Lichtintensität kaum bemerkt. Weil nun die ästhetischen Scheingefühle in Folge ihrer sehr viel geringeren Intensität ein sehr viel geringeres Beharrungsvermögen als die entsprechenden realen Gefühle haben, so sind sie auch einer viel schnelleren Verdrängung durch andere entgegengesetzte Gefühle fähig, lassen also einen viel rascheren Wechsel und Durchgang durch die verschiedenartigsten und entgegengesetztesten Gefühlsmodulationen zu. Es liegt auf der Hand, wie wichtig diese rasche Modulationsfähigkeit für die Künste der Veränderung und Bewegung werden muss, da sie erst in dem engen Rahmen eines übersichtlichen Kunstwerks die Zusammendrängung

eines verwickelten Gefühlsablaufs gestattet, welcher in der Wirklichkeit lange Zeiträume beanspruchen müsste. Die Möglichkeit der Poesie und Musik beruht wesentlich auf der Zulässigkeit dieser Konzentration, d. h. auf der leichten und rastlosen Verdrängbarkeit der ästhetischen Scheingefühle durch andere (39—46).

Wie eine Hauptgefahr für die Reinheit der ästhetischen Auffassung in der Verwechslung und Vermischung von ästhetischem Schein und Realität liegt, so auch in der Verwechslung und Vermischung von ästhetischen Scheingefühlen und realen Gefühlen. Wer den Anspruch erhebt, innerhalb der ästhetischen Sphäre zu stehen, der befindet sich in vollkommenem Irrtum, wenn er mit realen Gefühlen statt mit ästhetischen Scheingefühlen auf die gebotenen Vorstellungen reagiert. Wer z. B. des Nachts im Gebirge von einem heftigen Gewitter überrascht oder bei einer Seefahrt in kleinem Fahrzeug von plötzlichem Sturm überfallen wird, der steht ganz sicher ausserhalb der ästhetischen Sphäre, sobald er sich vor den ihn bedrohenden Gefahren fürchtet oder ängstigt, und nur dann kann er das ihn umgebende Naturschauspiel ästhetisch geniessen, wenn er unerschrocken und kaltblütig genug ist, um persönliche Gefahren nicht zu fürchten, und empfänglich genug für das Schöne, um über der Schönheit des Schauspiels das Vorhandensein von Gefahren ganz zu vergessen. Die Vermengung von realen Gefühlen und Scheingefühlen kann unter Umständen ihren Grund ausschliesslich haben in einem Mangel an ästhetischer Anlage und Bildung, so z. B. wenn einem bei der Betrachtung eines Stilllebens von Esswaren das Wasser im Munde zusammenläuft, oder wenn jemand die Abbildung nackter Frauengestalten in einer Gemäldegalerie aufsucht, um seine geschlechtliche Sinnlichkeit aufzuregen, oder wenn ein Ballettbesucher aus demselben Grunde nur erste Reihe des Sperrsitzes wählt. Wo der Missbrauch des ästhetischen Scheins zu realen Gefühlserregungen aus Mangel an Bildung und Verständnis für die Eigentümlichkeit der ästhetischen Auffassung entspringt (wie bei dem jungen Bauern, der

zwar durch die Tizianische Venus an seine Liebste erinnert wird, aber der letzteren den Vorzug zuerkennt, weil er sie zugleich abdrücken könne), da hat die Verwechslung der realen und Scheingefühle etwas Harmloses, weil Unwillkürliches, und sie kann komisch wirken, wenn z. B. der scenische Schein beim Neuling Gefühle des Hasses und der Vorliebe für die Handelnden erweckt und sich in thätlichen Aeusserungen Luft macht. Welcher Jüngling hätte so ganz und gar der Versuchung widerstanden, die tragische Heldin einer herumziehenden Provinzialbühne wegen ihrer überzeugenden Deklamation tugendhafter Phrasen für edler und unschuldiger zu halten als die muntere Liebhaberin, und eher für die erstere im Stillen zu schwärmen, wenn auch die letztere ihm reizender erscheinen mochte?

Aehnlich wie mit den Gefühlen des Zuschauers verhält es sich mit denen des darstellenden oder schaffenden Künstlers; wie bei der Auffassung, so wird auch bei der Reproduktion oder Produktion des Schönen die ästhetische Freiheit und Reinheit der Stimmung gefährdet, wenn an Stelle von ästhetischen Scheingefühlen reale Gefühle treten. Es ist bekannt, dass Dichter und Komponisten selbst dann, wenn sie ihre eigenen realen Gefühlserlebnisse zum Inhalt der künstlerischen Darstellung nehmen, doch erst die Periode der leidenschaftlichen Gefühlserregung überwunden haben müssen, bevor sie die volle Freiheit in der Beherrschung der künstlerischen Ausdrucksmittel und für die künstlerische Umgestaltung und Idealisierung der eigenen Erlebnisse erreichen können. Der reale Affekt muss verraucht sein und nur die Erinnerung an die innere Erfahrung mit einem abgedämpften Gefühlstimbre, das sich der Scheinempfindung sehr nähert, wenn nicht gar mit ihr zusammenfällt, darf übrig geblieben sein. Ebenso wird man vom Schauspieler sagen dürfen, dass er die Leidenschaften, welche er an sich selbst erfahren hat, besser wird darstellen können als solche, deren Ausdruck er nur an anderen beobachtete; aber weder wird ein zorniger Schauspieler im Augenblick des Affekts am besten den Zorn darstellen, noch ein leidenschaftlich Verliebter am vollendetsten

eine Liebesscene. — Gefährlicher als die Einmengung realer Gefühle in die Kunst wird die Einmengung von Scheingefühlen ins wirkliche Leben, wo man das Recht hat, reale Gefühle zu erwarten, und auch die Pflicht, mit der Münze realer Gefühle zu zahlen. Durch die Trübung des ästhetischen Scheins wird immer nur ästhetischer Schaden gestiftet. Scheingefühle im wirklichen Leben dagegen können handgreiflichen Schaden verursachen. Das ist — um ein Beispiel herauszugreifen — der Fall, wenn die durch patriotische Dichtungen geweckte Begeisterung den wirklichen Gefahren gegenüber verpufft. Die ästhetischen Scheingefühle sind an und für sich ebenso wenig unwahr zu nennen wie der ästhetische Schein, aber doch nur deshalb, weil und insofern sie keinen Anspruch erheben, als reale Gefühle zu gelten. Wenn sie aber durch unwillkürliche Selbsttäuschung für reale Gefühle genommen werden, so können sie das ganze Leben eines Menschen oder doch breite Gebiete desselben unwahr machen. Deshalb ist besonders bei den religiösen Gefühlen auf eine strenge Sonderung der realen und der Scheingefühle, d. h. des Kultus und der religiösen Kunstübung zu sehen, denn gerade bei der Religion, wo es sich um das Tiefste und Wahrste des menschlichen Gemütslebens handelt, ist eine Selbsttäuschung mit ästhetischen Scheingefühlen doppelt gefährlich, weil die letzteren der praktischen Motivationskraft ermangeln, welche von den realen religiösen Gefühlen mit Recht im höchsten Maſse erwartet wird. Aus der Vermengung von realen Gefühlen und Scheingefühlen erklärt es sich ferner, dass Schauspieler, Sänger und Tänzer beiderlei Geschlechts den Nimbus der durch ihre Kunstleistungen erweckten Scheingefühle so leicht auch ihrer Person ums Haupt flechten, und dass sie als Menschen so viel von dem entleihen, was sie als Künstler gelten. Ganz besonders gilt dies für ihre Fähigkeit, Liebesgefühle zu erwecken, weil das in jedem normalen Menschen vorhandene und nicht in allen befriedigte Liebebedürfnis auf der Grundlage latenter Sinnlichkeit sehnsüchtig nach Gegenständen zur Anknüpfung für die Träume erotischer Phantasien ausspäht und sich gar leicht über-

redet, in den die ästhetische Phantasie entflammenden Gestalten auch solche gefunden zu haben, welche geeignet sind, dem realen Liebebedürfnis in idealischer Weise zu genügen. Nur in dieser Verwechslung von realen und Scheingefühlen liegt die Entschuldigung für die unglaublichen Nachstellungen, deren sich die mimischen Lieblinge des Publikums auch in ihrem Privatleben zu erfreuen oder zu erwehren haben (46—53).

Der Begriff der idealen Scheingefühle im Gegensatz zu den realen Gefühlen ist bisher in der Psychologie noch wenig bearbeitet worden und zwar aus dem Grunde, weil er der Psychologie nur von der Aesthetik überliefert werden konnte, die Aesthetik ihn aber bisher nur sporadisch erfasst hat, ohne ihn in seiner vollen Bedeutung und Tragweite durchzubilden. Die Aesthetik ist seit Kant nicht im Zweifel darüber, dass alles Geniessen des Schönen ein reell uninteressiertes Wohlgefallen sein müsse, welches jede reale Willensbeteiligung und Willensbefriedigung ausschliesst, weil sonst das Gebiet des ästhetischen Geniessens mit demjenigen des praktischen unterschiedslos zusammenfliessen würde. Andrerseits hat namentlich die Gefühlsästhetik dafür gesorgt, dass man jetzt allgemein anerkennt, wie wenig ein kaltes, gefühlloses Anschauen das ästhetische Verhalten erschöpfen würde, weil dabei das Herz leer und ungerührt bliebe, und von einem Geniessen des Schönen überhaupt nicht mehr die Rede sein könnte. Eine Aesthetik, die sich einmal dem Irrtum überlassen hat, dass alle und jede Gefühlsreaktion unästhetisch sei, sieht sich notwendig dahin gedrängt, allen seelischen und geistigen Inhalt, weil er ohne Gefühlserregung nicht vorkommen kann, aus dem Gebiete des Schönen hinauszuweisen und in dem engherzigsten Formalismus zu stranden (41—42). Das Schöne ist nicht interesselos im idealen, wohl aber im realen Sinne des Worts; ohne ideales Interesse liesse uns das Schöne so gleichgiltig, dass wir uns gar nicht um dasselbe kümmern würden. Nur dadurch aber, dass die vom ästhetischen Schein hervorgerufenen Gefühle ideale Scheingefühle sind, ist die Möglichkeit gegeben, mit dem Schönen zu fühlen und doch zu-

gleich ein „interesseloses Wohlgefallen“ an ihm zu haben. Nur die ästhetischen Scheingefühle ermöglichen es, dass jede Saite des Gemütes vom ästhetischen Schein angeschlagen und doch keine von ihm in reale Bewegung gesetzt wird. Alle Modulationen der Stimmungen, Affekte und Leidenschaften können durchlaufen werden, ohne dass an dem realen Gemütszustand des Hörers unmittelbar etwas geändert wird.

Das Mitfühlen beim Erfassen des Schönen erstreckt sich auf alle Teile des ästhetischen Scheins. Mag immerhin unsere stärkere Sympathie dem Helden und dem sich um ihn gruppierenden Spiel gehören, so können wir doch nicht umhin, auch mit dem Bösewicht oder Intriguanten und dem um ihn sich gruppierenden Gegenspiel bis zu einem gewissen Grade zu sympathisieren. Dies wird in um so höherem Maſse der Fall sein, je mehr der Dichter es verstanden hat, uns auch die letzteren menschlich nahe zu rücken. Wie wir bei dem Mitansehen einer Schachpartie immer demjenigen Spieler unsere Sympathie zuwenden, der gerade am Zuge ist, so auch in den Wechselfällen der poetischen Handlung, nur dass hier die Gegner oft so sehr zugleich agieren, dass wir genötigt sind, unsere Sympathie reell, wenn auch nicht in gleiche Hälften zu teilen. So schliesst das ästhetische Scheingefühl der Furcht oder des Abscheus keineswegs die Sympathie aus; wir leiden mit dem zerschmetterten Bösewicht, auch wenn wir seinen Sturz gewünscht haben. Auf den Flügeln der Sympathie werden wir in das Objekt transportiert, wir fürchten und hoffen, jubeln und klagen, lachen und weinen mit dem ästhetischen Schein, seinen Klängen oder Gestalten, und glauben, in den in unserer Brust sich abspielenden Gefühlen sein eigenes Gefühlsleben unmittelbar mit zu durchleben.

Auf diese Weise, d. h. durch die „Projektion“ in den Schein, sind die Scheingefühle unentbehrlicher Durchgangspunkt zur Auffassung des seelischen Inhalts des ästhetischen Scheins und sind hiefür um so unentbehrlicher, je reicher, tiefer und voller dieser seelische Inhalt ist; ganz fehlen würden sie nur bei einer

völlig inhaltsleeren schönen Form, welche eine sich selbst aufhebende Abstraktion ist. Weil es vor E. v. Hartmann an der Einsicht in diese Verhältnisse fehlte, weil der Ausgangspunkt bald in der Idee des Schönen, bald in der Anschauung, bald im Gefühl gesucht wurde, und der Begriff des ästhetischen Scheins entweder gar nicht beachtet oder doch nur nebenbei gelegentlich erwähnt oder erörtert wurde, darum konnte es auch keiner aller bisherigen Versuche in der Aesthetik zu einem soliden architektonischen Aufbau auf tragfähigem Fundament bringen (59—64).[98])

* *
*

Der mit dem Reflex der ästhetischen Scheingefühle bereicherte und erfüllte ästhetische Schein ist der Sitz oder Träger des Schönen; er ist es, der von dem ihn ästhetisch Auffassenden als schön genossen wird. Dieses ästhetische Geniessen ist offenbar ein **reales Lustgefühl,** kein ideales Scheingefühl wie diejenigen, welche von dem ästhetischen Schein unmittelbar hervorgerufen werden. Von den idealen Scheingefühlen wissen wir, dass sie sehr wandelbar sind, leicht ohne Rest verklingen und gar keine oder äusserst geringe Motivationskraft besitzen. Die reale Lust am Schönen dagegen ist ein unwandelbares, das ganze Leben durchdringendes und bestimmendes, aus jeder zeitweiligen Verdrängung immer wieder bei erster bester Gelegenheit mit erfrischter Kraft auftauchendes Gefühl von so starker Motivationskraft, dass zur Befriedigung des dadurch erweckten Strebens die grössten Opfer, die härtesten und anhaltendsten Entbehrungen nicht gescheut werden. Ein solches Gefühl kann nur ein Gefühl von vollkommener und ausgeprägtester Realität sein; es ist die glühende und brennende Sehnsucht nach dem Schönen, nach seiner Perzeption oder Produktion, wie sie in rezeptiv oder produktiv veranlagten ästhetischen Naturen zu einer schlechthin dominierenden Willensrichtung werden kann, welcher alle anderen

realen Triebe und praktischen Begehrungen untergeordnet bleiben. Dieses Gefühl ist dem Schönen gegenüber immer nur Lust von höherem oder geringerem Grad und wird nur da ganz oder teilweise zur Unlust, wo der Auffassung unmotiviert Hässliches oder Unkünstlerisches an Stelle des Schönen entgegentritt, oder wo der künstlerische Schaffensdrang sich durch die Unzulänglichkeit des eigenen Vermögens gehemmt findet. Dem fertigen oder gelungenen Schönen gegenüber ist das Geniessen immer nur Lust und nichts als Lust, während in der Sinnesempfindung Angenehmes und Unangenehmes, in den ästhetischen Scheingefühlen Lust und Unlust gemischt sind, und oft genug das sinnlich Unangenehme und die leidvollen schmerzlichen Scheingefühle bevorzugt werden als die wirksameren Mittel zur Hervorbringung einer grösseren realen Lust am Schönen. Erst die reale ästhetische Lust giebt den Scheingefühlen bei allem künstlerischen Erfassen ein festes Rückgrat und macht den Genuss des Schönen zu einem vollständigen und wirklichen. Ohne die reale ästhetische Lust, in die sie ausmünden und die sie verursachen, schweben die Scheingefühle und mit ihnen das Schöne selbst so zu sagen in der Luft. Es ist daher ebenso falsch, diese reale Lust zu ignorieren, wie sie als unmittelbare Wirkung des Schönen zu setzen. Ignoriert man sie, so giebt man den Widerhall des Schönen in Herz und Gemüt preis, setzt man sie als unmittelbare Wirkung, so wird das Schöne zur pädagogischen Mafsregel oder zum Erreger bestimmter Gefühle herabgewürdigt und geht seiner besten, idealen Vorzüge verlustig. Dieser letztere Irrtum ist es, der uns in der Musikästhetik so häufig begegnete.

Aus der realen ästhetischen Lust könnten wir nun noch mit E. v. Hartmann die Selbstversetzung des Subjekts ins Objekt oder die ästhetische Illusion verstehen (64—71). Wir müssen es uns jedoch versagen, dem weiter nachzugehen. Der Leser mag das dem Original selbst entnehmen, wenn das „reale" Verlangen danach durch den bisher eröffneten Einblick in E. v. Hartmann's Gedankengang genügend geweckt sein sollte. Wir

bescheiden uns damit, in den wichtigsten Gründzügen das Fundament kennen gelernt zu haben, das die gesamte Aesthetik durch E. v. Hartmann gewonnen hat, und greifen nun anschliessend noch das heraus, was in der Lehre von den Konkretionsstufen und Modifikationen des Schönen auf die Musik entfällt.

* *
*

Unter den **Konkretionsstufen** des Schönen ist das **sinnlich Angenehme,** in das wir das sinnlich Unangenehme mit einbeziehen, die erste und niedrigste, genauer gesprochen, blosse Vorstufe. Das sinnlich Angenehme und Unangenehme erweckt unmittelbar reale Lust- und Unlustgefühle und steht insofern ausserhalb des ästhetischen Gebietes. Ein angenehmer Geschmack, Duft, Klang, Farbenempfindung bleibt der Realität verhaftet, und daran ändert sich zunächst auch dann nichts, wenn mehrere sinnlich angenehme Eindrücke gleichzeitig oder nacheinander perzipiert werden, solange die sinnlich angenehmen Eindrücke als solche die Aufmerksamkeit fesseln. Erst dann, wenn sich geordnete Verhältnisse unter den das Gefühl des Angenehmen auslösenden Sinnesempfindungen herausstellen und diese Verhältnisse so viel interessanter werden als die Annehmlichkeit der Empfindungen, dass die Aufmerksamkeit sich ihnen in erster Reihe zuwendet, erst dann können die sinnlich angenehmen oder unangenehmen Empfindungen ins Gebiet des Schönen eingehen. Bedingung bleibt dabei aber immer, dass sie sich nicht in den Vordergrund oder gar in den Blickpunkt der Aufmerksamkeit drängen. Denn damit würde sofort der ästhetische Charakter der Auffassung zerstört; sie müssen als solche unbeachtet und unbemerkt bleiben, wie die in bescheidenem Maſse den Speisen zugesetzten Gewürze, und dürfen nur durch ihr Eingegangensein in den Gesamteindruck und durch

ihr Aufgehobensein in demselben die Totalwirkung beeinflussen. Unter allem sinnlich Angenehmen sind es nur die Klänge und Farbenempfindungen, welche zu einer derartigen Ordnung ihrer Verhältnisse fortschreiten, und deshalb giebt es auch nur für diese Sinnesgebiete einen ästhetischen Wahrnehmungsschein, in welchen das sinnlich Angenehme als aufgehobenes Moment eingehen kann; die niederen Sinne bleiben mit ihren Wahrnehmungen der Realität der Erregungsursachen unentrinnbar verhaftet, und nur die durch Worte angeregten Phantasiereproduktionen derselben werden fähig, unter Umständen in den poetischen Phantasieschein Eintritt zu erlangen [z. B. als scheingefühliges Wohlbehagen an dem poetischen Phantasieschein der würzigen Frische und Kühle der Luft, den sie schwängernden Blütendüften und dem eigenen Kraftgefühl des Muskelsinns bei einer geschilderten Gebirgswanderung].

Der Gefahr des blossen Sinnenreizes sind die Künste um so mehr ausgesetzt, eine je grössere Rolle in ihnen das sinnlich Angenehme spielt; am wenigsten ist es die Plastik, am meisten die Musik, während Malerei und Poesie mitten inne stehen. Innerhalb jeder Kunst sind wieder die einzelnen Richtungen derselben dieser Gefahr um so mehr ausgesetzt, je mehr sie dem sinnlich Angenehmen als Ausdrucksmittel Eingang gewähren, und sie müssen dies um so mehr thun, je mehr sie auf die Versinnlichung eines idealen Gehaltes ausgehen, welcher das sinnlich Angenehme als sein Ausdrucksmittel mit Notwendigkeit fordert. Je ernster, strenger, tiefer und erhabener der dargestellte ideale Gehalt ist, desto mehr wird er im Allgemeinen auch das sinnlich Angenehme entbehren können; je leichter, heiterer und anmutiger er ist, desto mehr wird er desselben bedürftig sein. Aber auch die grösste Tiefe und Geistigkeit des Gehaltes braucht die Hülle des sinnlich Angenehmen im rechten Maſse nicht zu verschmähen, wofern sie dasselbe nur ganz durchdringt, völlig sättigt und keinen Rest übrig lässt, der nicht zum dienenden Mittel des Ausdrucks herabgesetzt wäre. Denn es ist die Aufgabe der Kunst, auch den geistigsten Gehalt in der sinnlichsten

Form vorzuführen; ein scheues Zurückweichen des geistigen Gehaltes vor der Entweihung durch das sinnlich Angenehme wäre eine abstrakt-idealistische, puritanische oder asketische Verirrung, die in ihren Konsequenzen zur Aufhebung der Kunst selbst führen würde.

In der Musik ist das sinnlich Angenehme am meisten in der Klangfarbe des Einzeltons wie des Akkordes aus Tönen von verschiedenem Timbre zu finden. Die sinnliche Annehmlichkeit ist es, warum die Kehle eines gottbegnadeten Sängers eine so hohe Pacht, eine alte Geige einen so hohen Preis erzielt, oder die entzückten Zuhörer in Italien „das Messerchen segnen lässt", das ihnen den Genuss einer solchen Kastratenstimme verschaffte. Für zusammengesetzte Klänge hat das Raffinement der orchestralen Klangeffekte die nämliche Bedeutung, und ihm reiht sich in zweiter Linie das Raffinement der Akkordmodulation mit häufigem gewaltsamem Vertauschen der Tonarten und den daraus hervorgehenden Klangwirkungen an, insbesondere wenn dabei keine polyphone Stimmführung als Dämpfer auf den sinnlichen Reiz des häufigen Klangwechsels gesetzt ist. Alle diese sinnlichen Klangeffekte können ebenso gut wie das malerische Kolorit ohne Rest als Ausdrucksmittel in den Dienst echt künstlerischer Intentionen gestellt werden; es wohnt ihnen aber notwendig das Bestreben ein, über diese Beschränkung hinauszuschweifen und ein gewisses Maſs von selbständiger Geltung für sich zu beanspruchen. Der Künstler wird durch die einmal errungene technische Virtuosität auf diesem Felde gar leicht dazu verführt, dieselbe über das Maſs ihrer ästhetischen Berechtigung auszunutzen, und diese Verführung wird um so stärker, je mehr er merkt, dass dasjenige, was an den Werken seines Genies das eigentlich Grossartige, Bahnbrechende und Geniale ist, doch von der Mitwelt am wenigstens begriffen wird, und dass dasjenige, wodurch am ehesten der widerstrebenden Schwerfälligkeit der Zeitgenossen ein gewisser momentaner Erfolg abgerungen wird, doch wesentlich nur die nebenbei erzielte Steigerung der sinnlichen Gewalt der Ausdrucksmittel ist. Ist aber eine Kunst

oder ein Künstler erst einmal so weit gesunken, das sinnlich Angenehme um seiner selbst willen zu pflegen, so schlägt das mit Notwendigkeit um in den Kultus des sinnlich Unangenehmen um seiner selbst willen. Die selbständige Pflege des sinnlich Angenehmen in der Kunst führt in demselben Sinn zum ästhetischen Laster, wie die selbständige Pflege des sinnlich Angenehmen im Leben zum physischen oder moralischen Laster führt, und der Weg dazu geht in beiden Fällen durch die Reizsteigerung vermittelst des sinnlich Unangenehmen hindurch (72—77).

Wie das sinnlich Angenehme nur als ein von der Beschaffenheit des Schönen gefordertes Zubehör ästhetische Berechtigung hat, so das sinnlich Unangenehme nur als Mittel der Charakteristik. Da nun im Fortschritt der Kultur das Schöne immer charakteristischer wird, [sowohl was die Naturschönheit der menschlichen Individuen, als was die Kunstschönheit betrifft], so liegt es in der Natur der Sache, dass auch immer mehr sinnlich Unangenehmes als Mittel der steigenden Charakteristik ästhetisch gefordert und gerechtfertigt wird. Wenn eine solche Steigerung des sinnlich Unangenehmen in der Kunst plötzlich hervortritt, um dem gesteigerten Charakterisierungsbedürfnis eines reichen und tiefen Künstlers zu genügen, so fühlt ein Teil des Publikums sich mehr oder weniger davon choquiert, dass es sich soviel mehr sinnlich Unangenehmes gefallen lassen soll; ein anderer Teil aber fühlt sich von der Steigerung des sinnlich Unangenehmen um seiner selbst willen angezogen, und es finden sich sofort Nachahmer, welche diese Steigerung sich aneignen und weiter treiben, bloss um der gesteigerten sinnlichen Reizwirkung willen. Beides ist gleich unästhetisch. Hat der Künstler wirklich ein konkreteres Ideal, d. h. ein mehr charakteristisch Schönes als seine Vorgänger mitzuteilen, so hat er auch das ästhetische Recht und die Pflicht, die zur Charakteristik erforderliche Steigerung des sinnlich Unangenehmen nicht zu scheuen; es ist Sache des Publikums, sich an die stärkeren Zumutungen in diesem Punkte zu gewöhnen, und die Erfahrung zeigt, dass

es sich wirklich sehr bald, nur zu bald daran gewöhnt. Wir sehen diese Gewöhnung besonders deutlich in der Geschichte der Musik. In der Melodieführung zeigt sie sich als Gewöhnung an zunehmende Chromatik, im Altertum sogar im Fortgang bis zu Vierteltönen; in der Harmoniebewegung als Gewöhnung an immer schärfere Dissonanzen, an immer längere Dissonanzenreihen, an immer stärkere Uebersprungungen bei der Auflösung und an immer stärkere Durchsetzung der reinen Akkorde mit Vorhalten und Durchgangstönen. Wie das Ohr der heute Lebenden eine Instrumentation als matt und fade empfindet, die vor einigen Menschenaltern noch als vordringlich und schreiend gemissbilligt worden wäre, so gilt heute schon so manches als Konsonanz, Auflösung und relativer Ruhepunkt in der Harmoniebewegung, was früher als auflösungsbedürftige Dissonanz empfunden worden wäre (221—222).

Fragen wir uns nun, wodurch das sinnlich Angenehme fähig ist, sich dem Schönen einzugliedern, so müssen wir zunächst feststellen, dass es an und für sich genommen dem Schönen auf der Stufe des Unorganischen angehört. Jeder Klang ist eine Kombination aus verschieden starken Tönen von verschiedener Schwingungsgeschwindigkeit [Grundton und Obertöne]. Bei den Farben wird es niemandem einfallen, diejenigen organischen Ursprungs, z. B. das Naturkolorit der menschlichen Haut, für etwas Besonderes zu halten; bei dem Klang der menschlichen Stimme aber ist man eher dazu geneigt, zumal wenn man noch nicht weiss, dass auch das anscheinend Undefinierbare in solchem Stimmklang mit den Hilfsmitteln des physikalischen Laboratoriums mit Sicherheit in eine bestimmte Kombination von Obertönen zu zerlegen ist. Auch hier ist die Herkunft des Klanges aus dem Organismus etwas Unwesentliches für die Schallwellenkombination selbst, welche im physiologischen Sinne als ein unorganisches indirektes Ausscheidungsprodukt des Organismus zu definieren ist. Es ist dabei gleichgiltig, ob es der Technik des Instrumentenbaues jemals gelingen wird, das Timbre des menschlichen Stimmklanges in ähnlicher Weise nach-

zuahmen, wie die Malerei es mit dem menschlichen Inkarnat leistet; es genügt, dass die Instrumentenbaukunst in den Geigen Instrumente von einem zwar anderen, aber nicht minder sinnlich schönen Stimmklang herzustellen vermochte und im vollen Orgelklang ebenso wie in den Klangwirkungen des Orchesters die menschliche Stimme entschieden überholt hat an sinnlichem Reiz und Mannigfaltigkeit (77—79). — Das sinnlich Unangenehme bethätigt sich auch in diesem Gebiete als unentbehrlicher Faktor des Charakteristischen. Der charakteristische Klang der Stimme eines bestimmten Menschen ist bedingt durch eine Steigerung der Dissonanz zwischen Obertönen und Grundton und Obertönen und Obertönen, also durch eine Zunahme der sinnlich unangenehmen Beimischungen (223).

Dürfen wir sonach annehmen, dass das sinnlich Angenehme der Stufe des Unorganischen angehört, gleichviel ob und in welcher Weise es aus Organischem seinen Ursprung nimmt, so erhebt sich die weitere Frage, durch welche Eigenschaften dieses sinnlich Angenehme dazu fähig wird, in das Gebiet des Schönen Aufnahme zu finden. Da ist denn sofort eine zweifache Vermittelung zu unterscheiden, welche auf ganz verschiedenen Wegen zu Stande kommt. Die erste Art der Vermittelung können wir die psychophysische nennen, die zweite die formalschöne.

Die erste Art beruht auf gewissen physiologischen Zufälligkeiten in der Organisation unseres Nervensystems, durch welche teils Reflexbewegungen, teils sympathische Miterregungen naheliegender anderer Nerven herbeigeführt werden, wenn gewisse sinnliche Reizwirkungen an Sinnesnerven herantreten. Sowohl mit den Reflexbewegungen wie mit den irradiierten Miterregungen anderer Nervenstämme pflegen sich wieder Erregungszustände der Centralorgane zu verknüpfen, welche psychisch als Gefühle zur Geltung gelangen. So hat der Gehörseindruck gewisser sinnlich angenehmer oder unangenehmer Tonverbindungen eine sympathische Erregung vorzugsweise in den Gebieten des nervus facialis, trigeminus und sympathicus zur Folge, welche wiederum einen heiteren oder weinerlichen, gehobenen oder gedrückten

Gesichtsausdruck, Beschleunigung oder Verlangsamung des Herzschlags und der Peristaltik der Speisewege hervorrufen und alles dies in centralen Erregungen mitklingen lassen, die sich als Gefühle bemerklich machen. Endlich scheinen aber auch, abgesehen von Reflexen und sympathischen Miterregungen anderer sensibler Nervenstämme, noch gewisse physiologische Einflüsse von den Sinnesnerven auf die Centralorgane selbst stattzufinden, durch welche eine rein centrale Gefühlserregung bedingt ist. Dieselben treten besonders dann scharf hervor, wenn die Centralorgane durch Krankheit oder seelische Erschütterungen in einen Zustand abnormer Erregbarkeit oder Hyperästhesie versetzt sind, werden aber in geringerem Maſse auch in normaler Verfassung beobachtet und stehen mit den vorgenannten Arten mittelbarer Erregung in Vermischung und Wechselwirkung. Dieser Art ist z. B. die erregende Wirkung lebhafter Farben, die nicht bloss bei Stieren und Putern, sondern nach Ausweis der dynamometrischen Leistungsfähigkeit auch bei Menschen in beträchtlichem Maſse stattfindet, und die höchst komplizierten und schwer zu beschreibenden physiologischen Nebenwirkungen der Musik, welche mit Unrecht öfters durchweg als „pathologische" bezeichnet werden, weil sie in pathologischen Zuständen der Zuhörer am stärksten zu Tage treten.[94])

Es bedarf nach dem Vorangeschickten kaum noch der Erwähnung, dass diese psychophysischen Nebenwirkungen des sinnlich Angenehmen und Unangenehmen als reale Gefühle ganz ausserhalb des ästhetischen Gebietes fallen und dass sie als solche eine grosse Gefahr der Abirrung vom Schönen in sich bergen. Erhält das sinnlich Angenehme und Unangenehme als solches einen selbständigen Wert und Platz im Schönen eingeräumt, so ist es kaum noch möglich, sich gegen die ästhetische Verirrung zu wehren, dass auch diesen psychophysischen Nebenwirkungen ein selbständiger Wert und Platz eingeräumt wird; die notwendige Folge davon ist dann, dass die pathologischen Zustände der Seele künstlich begünstigt werden, weil in ihnen diese Nebenwirkung ein Maximum wird, und dass das

sinnlich Angenehme und Unangenehme selbst zur künstlichen Züchtung dieser pathologischen Zustände gemissbraucht wird. Trotz dieser Gefahr einer missbräuchlichen Verselbständigung haben die psychophysischen Nebenwirkungen aber einen unschätzbaren und insbesondere für die Musik geradezu unersetzlichen Wert; sie müssen nur jeder Selbständigkeit entkleidet und als blosser Durchgangspunkt zu denjenigen ästhetischen Scheingefühlen betrachtet werden, die ihnen verwandt oder verschwägert sind und durch Association von ihnen ausgelöst werden können. Durch diese Vermittlung der psychophysischen Nebenwirkungen gewinnt die spezifische Eigentümlichkeit des sinnlich Angenehmen oder Unangenehmen indirekt eine Ausdrucksfähigkeit, welche ihr an und für sich gar nicht beiwohnen würde, und wird so zum Symbol und ästhetischen Darstellungsmittel eines bestimmten Gefühlsinhalts, der durch die wesentliche Gleichmässigkeit der menschlichen Organisation auch allgemein verständlich ohne konventionelle Verständigung ist. Um diese Aufhebung der realen Gefühlsnebenwirkungen in die von ihnen geweckten ästhetischen Scheingefühle mit Sicherheit vollziehen zu können, ist es aber nötig, dass die ersteren nur schwach auftreten; je mehr sie sich auf minimale Andeutungen, die eben noch zur Auslösung der ästhetischen Scheingefühle hinreichen, beschränken, desto besser für die Reinheit der ästhetischen Auffassung. Hierin liegt auch der Grund, dass nur ein gesunder, normaler Mensch in normaler Disposition zur rein ästhetischen Auffassung und Verarbeitung des ihm zuströmenden Empfindungsmaterials fähig ist, in abnormer Stimmung aber für das seiner Stimmung Fremdartige keinen Sinn hat und von dem seiner Stimmung gemässen sogleich in lauter reale Gefühlserregungen versetzt wird. Man muss den Kopf frei haben und freier Herr seiner Kräfte sein, um seine realen Gefühle so hemmen und beherrschen zu können, dass sie nur als Vermittler der ästhetischen Scheingefühle auftauchen dürfen, um sofort wieder verabschiedet zu werden. Nur in dieser Freiheit kann man sich auch den mächtigsten sinnlichen Reizen gegenüber in der rein ästhetischen Auffassung behaupten.

Wir kommen nun zu der zweiten Art der Aufhebung des sinnlich Angenehmen ins Schöne, welche nicht mehr mittelbar durch die psychophysischen Nebenwirkungen erfolgt, sondern direkt und unmittelbar aus dem sinnlich Angenehmen die formale Schönheit der Ton- und Farbenwelt zu Tage treten lässt. Diese zweite Art liegt in der geraden Linie der Fortbewegung zur nächsthöheren Stufe, während jene erste eine seitlich krumme Abschweifung im Fortgang bedeutet. Dass das sinnlich Angenehme und formal Schöne mit fliessender Grenze in einander übergehen, ist eine bekannte Thatsache. Es lässt sich bei Farben und Klängen nicht mit Bestimmtheit sagen, wo das Eine aufhört, das Andere anfängt. E. v. Hartmann rechnet die Auffassung des einzelnen Klanges zum sinnlich Angenehmen, die des Akkordes zum formal Schönen. Er weist darauf hin, dass wir die einen Akkord bildenden Töne nach Belieben in ihrer Einheit oder Einzelheit auffassen können, während wir bei der Auflösung eines Klanges in seinen Grundton und Obertöne schon künstlicher Hilfsmittel bedürfen. Er folgert daraus, dass das formal Schöne im Gegensatz zum sinnlich Angenehmen bedingt sei durch die Bewusstheit der Relationen unter den Reizkomponenten (83).[95])

Dieser Auffassung scheinen aber gewichtige Gründe entgegenzustehen. E. v. Hartmann lässt ausser Acht, dass auch einzelne Klänge erfahrungsgemäss mehr als nur sinnlich angenehm sein können. Ausserdem besitzen nicht alle Menschen in gleichem Grad die Fähigkeit, einen Akkord in seine Komponenten oder Einzeltöne zu zerlegen. Die Gabe des sogenannten absoluten Gehörs ist nicht nur verschieden bei Musikern und Laien, sondern findet sich auch in verschiedenen Abstufungen und Graden bei den Musikern selbst. Der Eine bezeichnet in sinnlosen Kakophonien ohne weiteres jeden Ton, dem Anderen sind gewisse Grenzen gezogen, und so fort durch alle Abstufungen hindurch bis zum Laien herab, der nicht einmal den C-dur Dreiklang in seine Bestandteile auflösen kann und doch mit inniger Freude und echtem Herzensverständnis der musika-

lisch-geistigen Offenbarung zugänglich ist. Wäre E. v. Hartmanns Voraussetzung richtig, so müsste der ästhetische Gehalt gehörter Klänge und Akkorde subjektiv schwanken je nach dem Grade des vorhandenen absoluten Gehörs. Für den Laien wäre blosser Sinnenreiz vorhanden, wo dem mit absolutem Gehör begabten Musiker formale Schönheit entgegentritt, und auch für den Musiker würden komplizierte Akkordkombinationen unter Umständen wieder zum sinnlich Angenehmen werden müssen, weil er sie ohne Noten nicht mehr ganz zu durchschauen vermag. Bei den Orgel- und Orchesterklängen ergiebt sich ein ähnliches Verhältnis. Gerade diejenigen Orchesterklänge sind oft die künstlerisch wertvollsten, die auch ein geübtes Musikerohr ohne Zuhilfenahme der Partitur nicht mehr in alle einzelnen Klangbestandteile auflösen kann; nach E. v. Hartmann müssten solche Klänge aber zum sinnlich Angenehmen herabsinken. Für den Laien vollends, der auch eine einfache Kombination von Instrumenten nicht analysieren kann, bliebe aller Orchester- und Orgelklang Sinnenreiz. Wir dürfen noch weiter gehen und behaupten, dass nach E. v. Hartmanns Voraussetzung für den Laien, der keine Noten kennt, überhaupt alle Musik Sinnenreiz bleiben müsste, für den Musiker alle diejenige, die er nicht partiturgetreu niederschreiben kann. — Aus alledem folgt, dass E. v. Hartmanns Voraussetzung falsch ist, d. h. dass es nicht die Bewusstheit oder Unbewusstheit der Reizkomponenten sein kann, die das sinnlich Angenehme von höheren ästhetischen Stufen scheidet, da auch viel höhere Arten des Schönen als solche wirken, trotzdem die Komponenten unbewusst bleiben.

Dagegen halten wir mit E. v. Hartmann daran fest, dass es die Rationalität und Einfachheit der dem Bewusstsein verhüllten Reizverhältnisse ist, worin das sinnlich Angenehme seinen Grund hat. Schon die rationalistische Aesthetik von Euler und Leibniz nahm an, dass das sinnlich Angenehme der Empfindung in einer unbewussten Arithmetik der Seele bestehe. Die sensualistische Theorie dagegen behauptet, dass nur darum die einfachen rationalen Verhältnisse einen sinnlich an-

genehmen Eindruck machen, weil sie von Störungen frei sind, die das Organ belästigen würden. Wir haben uns schon bei der Auseinandersetzung mit Helmholtz klar gemacht, dass diese Theorie mit der Erfahrung in Widerspruch steht, welche lehrt, dass Akkorde mit sehr viel schlimmeren Störungen dennoch formal schöner sein können als andere Akkorde, die von solchen Störungen frei sind. Ausserdem würde durch die sensualistische Theorie das positiv Schöne als solches überhaupt zur Illusion. Denn es bliebe nur das Behagen übrig, welches in dem unlustfreien Gebrauch der verliehenen Organe liegt. Aber selbst dies physische, rein körperliche Wohlbehagen wäre stets getrübt, denn es giebt thatsächlich keine Organempfindung ohne Störungen, keine Konsonanz ohne relative Dissonanz, kein Zusammenklingen von musikalischen Tönen ohne Schwebungen der Obertöne oder Kombinationstöne. Es bleibt also der sensualistischen Theorie nur noch der Ausweg übrig, wonach die ästhetische Lust in der Kontrastlust zwischen mehr oder weniger mit Störungen behafteten Empfindungen zu suchen wäre. Danach müsste dann die Musik definiert werden als „das wenigst unangenehme von allen Geräuschen", aber unangenehm bliebe sie doch, nicht nur wegen der störungsreicheren Empfindungen, mit welchen der Kontrast besteht, sondern auch wegen der minder störungsbehafteten Empfindungen, welche in Kontrast stehen. Die Musik entspräche der Selbstpeinigung eines Asketen, der sich abwechselnd bald mit Geisseln und Skorpionen, bald mit einfachen Ruten den Rücken bearbeitet, und dann versichert, dass er das letztere als Kontrastlust empfinde und von der Summe der Eindrücke sehr befriedigt sei. Da würde es doch jedenfalls vernünftiger sein, auf Musik wie auf Geisselung ganz zu verzichten.

Es muss also, um das positive Gefallen an der Musik, welches keineswegs blosse Kontrastlust ist, zu erklären, eine positive Erklärungsursache gesucht werden, und da die sensualistische Aesthetik eine solche zu geben unfähig ist, so wird man doch wohl oder übel auf das Erklärungsprinzip der rationalistischen Aesthetik in irgend welcher Weise zurückgreifen müssen.

Der Fehler des älteren Rationalismus bestand nur darin, dass er das letzte Erklärungsprinzip, die Rationalität der Reizverhältnisse, sogleich als unmittelbar wirkende Ursache hinstellte und die Notwendigkeit physikalischer, physiologischer und psychologischer Mittelglieder übersah. Wenn die rationalen Verhältnisse der Reizelemente unbewusst im eigentlichen Sinne des Worts bleiben sollen, so können sie nur in der physiologischen und vorbewussten psychologischen Entstehung der Perception eine Rolle spielen; dann besteht die Aufgabe der Erklärung eben in dem näheren Nachweis, welche Rolle dies sei. Es ist dabei gleichgiltig, dass die bisherigen Versuche meistens auf die Erklärung der Grundlagen des formal Schönen (Dur- und Moll-Dreiklang u. s. w.) gerichtet sind, denn durch die Lösung der Aufgabe auf diesem Gebiete würde bei der Flüssigkeit der Grenze auch der Schlüssel für das Rätsel der Klänge und ihrer sinnlichen Annehmlichkeit gefunden sein (77—86).[96]).

Als erste Konkretionsstufe des Schönen, bezw. als blosse Vorstufe, haben wir das sinnlich Angenehme kennen gelernt; als zweite tritt uns das **mathematisch Gefällige** entgegen. Von E. v. Hartmanns Gedanken über diese Materie in Kürze auch nur einen annähernden Begriff zu geben, ist unmöglich. Wer diese Gedanken ihrem vollen Werte nach kennen lernen will, muss das Original zur Hand nehmen und sich durchzufinden suchen. Wir müssen uns auf diejenigen Bemerkungen beschränken, die der Musik gewidmet sind oder doch zu ihr in Beziehung stehen. Wir dürfen dabei nicht vergessen, dass es nur einzelne Schnitzel sind, die wir herausgreifen, dass also der tiefere Wert und Sinn uns für diesmal wohl oder übel verborgen bleiben muss. — Die erste Form des mathematisch Gefälligen ist die Einheit des Mannigfaltigen (94—96). Darauf folgen Regelmässigkeit, Gleichmässigkeit und Symmetrie: Man spricht wohl auch in der Gliederung der musikalischen Formen von Symmetrie, meint aber damit nur Gleichmässigkeit der Bestand-

teile innerhalb einer zweiteiligen Gliederung, braucht also das Wort mit Unrecht. Auch die Imitation einer Stimme durch die andere, sei es in gleicher, sei es in veränderter Tonlage, fällt nicht unter den Begriff der Symmetrie, sondern unter den der Gleichmässigkeit. Der Versuch, ein Musikstück durch Rückwärtsspielen in Symmetrie zu seiner ersten rechtläufigen Vorführung zu bringen, (z. B. bei Haydn im Menuetto al rovescio der vierten Violinsonate), ist eine zopfige Spielerei, welche ihren Zweck, einen symmetrischen Eindruck zu erzielen, durch unbeabsichtigte Veränderung der melodischen Beziehungen der Töne zu einander beim Rückwärtsspielen obendrein noch verfehlt. Die wahre, d. h. ästhetisch wertvolle Symmetrie der Musik findet E. v. Hartmann in der simultanen Polyphonie, also in der kontrapunktischen Gegenbewegung der Stimmen und in der Umkehrung der Themen (96—100). Aber auch diese Auffassung dürfte unhaltbar sein, denn es giebt in der Musik überhaupt keine Symmetrie. E. v. Hartmann scheint den Anblick der geschriebenen Noten mit der ganz unsymmetrischen Natur des musikalischen Eindrucks zu verwechseln. Schon die erste und einfachste Art der Gegenbewegung, die Tonleiter in Gegenbewegung, ist symmetrisch nur in den Noten fürs Auge, während sich musikalisch unsymmetrische Schritte ergeben. Der Versuch, eine musikalische Symmetrie herzustellen, d. h. immer Töne von gleichen Abständen auf einander treffen zu lassen, führt zu sinnlosen, kakophonischen Kombinationen.[97])

Der nächst höhere Grad der mathematischen Gefälligkeit ist die Kommensurabilität nach möglichst einfachen Zahlenverhältnissen. Das einfachste Zahlenverhältnis ist 1 : 2; daher wirkt es am gefälligsten, wenn zwei Glieder, deren Gleichheit ausgeschlossen ist und die auch nicht durch ein höheres Formgesetz bedingt sind, in diesem Verhältnis zu einander stehen. Dieser Fall tritt ein in der Musik, wenn die ganzen Noten mit halben, oder die halben mit Viertelnoten, oder die Achtel mit Sechzehnteln durchmischt sind; die Auflösung in Triolen ist der vergleichsweise seltenere Fall, weil das Verhältnis

1 : 3 nicht so einfach ist wie dasjenige 1 : 2. Gefälligkeit nach einfachen Zahlenverhältnissen kann aber auch bestehen, ohne dass diese Verhältnisse als solche der bewussten Wahrnehmung offen liegen. Dies ist der Fall bei den Harmonien der Töne und Farben. Wir erkennen die Oktave, Quint, Quart als Konsonanzen auch ohne zu wissen, dass diesen Zusammenklängen die Zahlenverhältnisse 1 : 2, 2 : 3, 3 : 4 zu Grunde liegen. Schon den Alten war bekannt, dass zwei Töne rein formal um so mehr konsonieren, auf je einfachere Zahlenverhältnisse sie sich gründen lassen. Wenn die Musik von diesen formalen Konsonanzen (1 : 2, 1 : 3, 1 : 4, 1 : 5 u. s. w.; 2 : 3, 2 : 5 u. s. w., 3 : 4) keinen oder nur ausnahmsweisen Gebrauch macht, so beweist diese Thatsache, dass es ihr garnicht um ein Maximum von formaler Konsonanz, sondern um derartige Kompromisse zwischen Konsonanz und Dissonanz zu thun ist, dass daraus bestimmte Tongeschlechter, Fortschreitungen und Auflösungen entstehen, deren sie sich als Ausdrucksmittel für einen bestimmten Inhalt bedienen kann. Ein Tongeschlecht ist aber beispielsweise frühestens dann bestimmt, wenn zu den Verhältnissen 1 : 2 : 3 : 4 noch dasjenige : 5 hinzugetreten ist, welches erst Dur von Moll abscheidet; ein Auflösungsbedürfnis tritt frühestens mit dem Verhältnis 4 : 7 ein. Das sind eben Probleme, die in einer ganz anderen Sphäre liegen, als in derjenigen der formalen Gefälligkeit nach möglichst einfachen Zahlenverhältnissen, Probleme, die deshalb auch von der physiologisch-sensualistischen Musiktheorie einfach ignoriert werden (100, 101).

Wir kommen zur vierten Stufe des mathematisch Gefälligen, der Proportionalität. Die gefälligste Art der Proportionalität ist der goldene Schnitt, dem aber im Gebiete des Schönen nicht die weittragende Bedeutung zufällt, wie vielfach behauptet wurde. Die Nachmessung der Formenverhältnisse in Naturprodukten und menschlichen Artefakten und die Ausrechnung der reinen musikalischen Tonverhältnisse zeigt keineswegs, dass die Verhältnisse um so gefälliger werden, je mehr sie sich dem Verhältnis des goldenen Schnitts nähern. Je wichtiger in

In dieser Einteilung sind der ausdrucksvolle Gesang und die Operngesangskunst an der falschen Stelle eingereiht; sie erweist sich daher als unhaltbar aus folgenden Gründen:

1. weil sie Produktion und Reproduktion teils verwirrend vermengt, teils gar nicht von einander scheidet;
2. weil sie Widersprüche aufweist;
3. weil sie zu unzulässigen Vorwegnahmen führt;
4. weil sie heterogene Gebiete zusammenwirft und die ganze Musik in unübersichtliche Bruchstücke auseinander reisst;
5. weil sie unwirkliche Abstraktionen enthält.

Beweise:

1. Vermengung von Produktion und Reproduktion: die Instrumentalmusik als produktive Kunst steht neben dem ausdrucksvollen Gesang und dem Operngesang als reproduktiven Künsten. In allen übrigen Gebieten findet bei E. v. Hartmann eine Scheidung von Produktion und Reproduktion überhaupt nicht mehr statt.
2. Ein Widerspruch liegt darin, dass die Operngesangskunst als einfache Kunst behandelt wird, während schon die Bezeichnung, die E. v. Hartmann für sie gewählt hat, „Gesanggeberdenmimik", auf mehrere Bestandteile hinweist. Auch der ausdrucksvolle Gesang lässt sich ungezwungen nicht mehr als einfache Kunst bezeichnen.
3. Vorwegnahmen liegen darin, dass der ausdrucksvolle Gesang erledigt wird, ehe noch von der Vokalmusik die Rede war, der Operngesang lange vor der Oper. Das führt zu Künsteleien und Unnatürlichkeiten.
4. Das Auseinanderreissen des ganzen musikalischen Gebietes in unübersichtliche Bruchstücke und das Zusammenwerfen heterogener Gebiete ist durch die angeführten Punkte schon erwiesen.
5. Unwirkliche Abstraktionen sind die ausdruckslose, seelisch-

inhaltslose Musik und der ausdruckslose Gesang, denen eine abgesonderte Behandlung nicht zukommt.

Wir stellen der Einteilung Hartmanns die folgende einfachere und, wie mir scheint, natürlichere entgegen:

1. Instrumentalmusik	Musik als einfache Kunst.
2. Vokalmusik (Musik und Poesie)	zweifache Verbindungen.
3. Musiktanz (Musik und Tanz)	
4. Instrumentalvokalmusik	dreifache Verbindungen.
5. Ballett (Tanz, Musik, Bühne)	
6. Oper (Instrumentalvokalmusik, Bühne, Geberde)	fünffache Verbindung.

Jede dieser sechs Sonderkünste zerfällt in einen produzierenden und reproduzierenden Teil, die im unmittelbaren Anschluss aneinander zu behandeln sind. Dadurch gewinnen wir Uebersichtlichkeit und Natürlichkeit, vermeiden Vorwegnahmen und unwirkliche Abstraktionen und weisen dem ausdrucksvollen Gesang und dem Operngesang die ihnen entsprechende Stelle an. Ausserdem bezeichnen wir die Oper nicht wie E. v. Hartmann als vierfache, sondern als fünffache Verbindung, da zur Instrumentalvokalmusik als dreifacher Verbindung nicht nur die Koulissenmalerei der Bühne, sondern auch die ausdrucksvolle Geberde hinzukommen muss, wenn das Musikdrama entstehen soll. Es rächt sich hier bei Hartmann der Irrtum, den Operngesang als einfache Kunst behandelt zu haben. — Wir wollen nun versuchen, an der Hand unserer Einteilung einen Ueberblick zu gewinnen über E. v. Hartmanns Erörterung der musikalischen Sondergebiete. Im Ganzen sind diese Abschnitte nicht mehr mit der gleichen Sorgfalt ausgearbeitet wie die grundlegenden, allgemeinen Kapitel. Doch findet sich immer noch des Trefflichen genug.

E. v. Hartmanns Ausführungen über die **Instrumentalmusik** (654—664) bieten, so weit sie wertvoll sind, im Wesentlichen eine Zusammenfassung jener die Musik in ihrer Allgemeinheit charakterisierenden Gedanken, die unserer gesamten kritischen Uebersicht zu Grunde liegen und uns nun so geläufig geworden sind, dass eine völlige Wiederholung überflüssig erscheint, wenn schon wir nicht vergessen werden, wem wir sie verdanken. Nicht versäumen wollen wir aber, uns noch einmal einzuprägen, welch' vertiefte Gestalt Hegels Erkenntnis der Musik als Kunst der Innerlichkeit und Subjektivität 60 Jahre später durch den modernen Philosophen gewonnen hat.

Der ideale Gehalt ist in allem Schönen ohne Ausnahme ein objektiv unbewusster, der auch subjektiv auf unbewusste Weise implicite in der konkreten sinnlichen Erscheinungsform miterfasst wird; es kann danach nicht Wunder nehmen, dass es bei dem Musikalisch-Schönen ebenso ist. Die natürliche Vermittlung, durch welche bestimmte Tonverbindungen zum gesetzmässigen und allgemeinverständlichen Ausdruck eines bestimmten idealen Gehalts werden, ist jedoch bei der Musik schwerer als bei anderen Künsten aufzudecken und nachzuweisen; trotz Allem, was in dieser Hinsicht bisher von den Musiktheoretikern geleistet ist, stehen wir doch erst am Anfange der Forschung. Dieser relative Mangel an Einsicht in das Wie des fraglichen Connexes darf uns aber nicht hindern, sein Dass und Was voll und ganz als Thatsache anzuerkennen. Eine nach innen gerichtete Aufmerksamkeit belehrt uns darüber, dass bei der Musik wie bei allen anderen Künsten die implicite unbewusste Miterfassung des idealen Gehaltes in gefühlsmässiger Weise geschieht, dass aber auch objektiv genommen der ideale Gehalt der Musik ausschliesslich aus gefühlsmässigen Seelenzuständen und Seelenbewegungen besteht, während er in den anderen Künsten nur teilweise dieser Art ist. Auch wenn die Musik einen aussermenschlichen oder untermenschlichen idealen Gehalt auszudrücken

wagt (z. B. das schmerzliche Erklingen des in der Wüste verlorenen heiligen Graal, oder der Memnonstatue, oder das Singen des sterbenden Schwans, oder das Innere des Pflanzenlebens, der Lotosblume, der frierenden Fichte und der sonnendurchglühten Palme, oder auch die Harmonie des Planetenlaufes u.s.w.), sind es doch immer subjektive Seelenregungen in Gefühlsform, die in den Trägern derselben teils nach Analogie erschlossen, teils leihend in sie hineingetragen werden. Was die Tonsprache so von dem mehr oder minder dunklen Inhalt des Gefühlslebens offenbart und darstellt, das stellt sie wie alle Kunst nicht für den Verstand, sondern wiederum für das (künstlerische) Gefühl und dessen dunkles, dem Verstandeslicht abgekehrtes Weben dar; das Organ der Auffassung ist dasselbe, wie das Organ, in dem der ideale Gehalt seine konkrete Bestimmtheit gewonnen hat. Dasjenige aber, was auf diese Weise als idealer Gehalt im Musikalisch-Schönen zur bestimmten, wenn auch einseitigen Darstellung gelangt, ist nichts anderes, als die Idee auf der Stufe der Individualität. Der Tondichter offenbart uns zunächst seine eigene Subjektivität, aber doch nur als eine in dem ästhetischen Schein potenzierte und verklärte; sodann aber wird er durch das Vermögen seiner divinatorischen Phantasie auch zum Dolmetscher des Gefühlslebens aller anderen menschlichen Individuen, ja sogar der Tiere und Pflanzen und der Innerlichkeit des kosmischen Naturlebens. Dies Alles erhält beim Durchgang durch die Subjektivität seiner Tonphantasie zwar eine eigentümliche individuelle Färbung, eine Subjektivität zweiter Potenz, aber doch ohne die Objektivität seiner idealistischen Wahrheit einzubüssen. Wie der Lyriker aus dem Gefühlsleben eines ihm fremden Charakters heraus dichten kann, so kann auch der Musiker aus dem Gefühlsleben eines ihm fremden Charakters heraus komponieren, z. B. aus dem Gefühlsleben des Kindes, der Jungfrau, der Mutter heraus. In diesem Sinne ist die Musik ebenso objektiv wie andere Künste. Da die Musik aber die Idee doch nur in so weit ausdrücken kann, als dieselbe im Gefühl die Form der Innerlichkeit oder Subjektivität angenommen hat, so

ist sie zugleich im eminenten Sinne Kunst des Gefühls und der Subjektivität, während andere Künste neben dem Gefühl auch das Geistige in ihr Bereich ziehen können und neben der Idee in der Form der Subjektivität dieselbe auch in der Form der Objektivität zur Geltung kommen lassen. Selbst die subjektiven Kunstarten der Landschaftsmalerei und Lyrik dürfen noch für objektiver gelten als die Musik, weil sie die Subjektivität ihres Inhaltes doch noch in eine rein objektive oder zum Teil objektive Anschauung (des Gesichts oder der Phantasie) giessen, während die Musik nur sinnliche Empfindungen und Empfindungskomplexe zum Ausdrucksmittel hat, welche mit der räumlichen Anschaulichkeit auch der anschaulichen Objektivität entbehren. Die Musik hat einseitig die seelische, gefühlsmässige Seite der ästhetischen Idee kultiviert, weil ihr die geistige Seite derselben durch ihren Mangel anschaulicher Ausdrucksmittel verschlossen ist. Das auf sich beschränkte Gefühl wird zur Vertiefung und Verfeinerung in sich selbst hingedrängt, wie der Blinde darauf hingedrängt ist, Gehör und Tastsinn feiner und schärfer auszubilden. So wird die Armut der Musik, ihr Mangel an bestimmtem (begrifflich) geistigem Gehalt und an bestimmter (räumlicher) Anschauung zum Quell ihres Reichtums, d. h. ihrer vertieften Ausdrucksfähigkeit für die seelische, gefühlsmässige Seite der Idee. Das Gefühl findet in der Musik durch die Tonempfindungen aber nicht etwa einen unmittelbareren Ausdruck als in den anderen Künsten durch Gesichts- und Phantasieanschauungen. Das Gefühl ist vielmehr auch in der Musik nur in so weit ausgedrückt, als es in das Klangbild eingegangen ist, dem es untrennbar verwachsen bleibt und ebenso mittelbar entnommen werden muss, wie der seelische Gehalt den Formen der bildenden Kunst.

Jede Kunst besitzt ein mehr oder minder unzulängliches Darstellungsmittel, mit welchem sie der auszudrückenden Idee nur von einer bestimmten Seite her beikommt, ohne sie erschöpfen zu können. Jede Kunst ist deshalb im stande, eine Seite der Idee zu offenbaren, welche den anderen Künsten ver-

schlossen bleibt, oder doch diese Seite in einer vollkommeneren Weise. Nur insoweit dieselbe Seite der Idee mehreren Künsten, wenn auch in verschiedener Weise zugänglich ist, kann die eine Kunst den Versuch unternehmen, mit ihren Mitteln den Inhalt des Schönen einer anderen Kunst so darzustellen, dass man sieht und versteht, es sei ein und derselbe Inhalt gemeint (z. B. eine Illustration zu einer poetischen Situation, oder ein poetischer Erguss über eine gemalte Situation, oder eine Symphonie über den Inhalt einer dramatischen Dichtung). Insofern aber die verschiedenen Künste denselben Inhalt doch auf ganz verschiedene Weise ausdrücken, erscheint auch der Inhalt als ein anderer, wenngleich man erkennen mag, dass es wesentlich derselbe sein soll. So offenbart uns die Mimik des Schauspielers Geheimnisse des Seelenlebens, welche die Sprache des Dichters vergeblich zu schildern bemüht ist, und die Tonsprache enthüllt uns so verborgene Tiefen des Gemüts, dass weder die Dichtung noch die Mimik in dieselben einzudringen vermögen. — Versteht man unter „Bestimmtheit" bloss begriffliche Bestimmtheit, so ist der musikalische Gehalt allerdings völlig unbestimmt; aber die begriffliche Bestimmtheit ist gerade diejenige Art der Bestimmtheit, die ausserhalb des Gebietes der Aesthetik fällt und niemals einen Maſsstab für die konkrete Bestimmtheit des Schönen abgeben kann. Die geistige Bestimmtheit der Poesie erscheint uns nur darum als die „Bestimmtheit" im höchsten Sinne, weil ihre sprachliche Fixierung die Uebersetzung in begriffliche Bestimmtheit, d. h. die gedankliche Umschreibung des poetischen Inhaltes, leichter macht als bei irgend einer anderen Kunst; aber das so Umschriebene ist doch nicht der ideale Gehalt des Kunstwerkes selbst, sondern nur sein ausserästhetisches Gegenstück. In der Mimik, der die Worte fehlen, lässt sich der ideale Gehalt des Schönen schon schwerer umschreiben als in der Poesie, in der Musik noch schwerer, weil der Zusatz unbewusster Begehrungs- und Vorstellungselemente in dieser Reihenfolge stetig wächst, also das Verhältnis des nicht in Worten wiederzugebenden Teiles des idealen Gehalts zu dem

in Worten ausdrückbaren immer ungünstiger für die Umschreibung wird. Das thut der eigentlichen Bestimmtheit des musikalischen Gehaltes aber nicht den mindesten Eintrag, da ja selbst in der Poesie der ideale Gehalt als solcher zerstört und durch etwas Anderes ersetzt wird, sobald man versucht, ihn mit anderen Worten zu umschreiben als mit den Worten des Dichters. — Auch die Tonsprache und Geberdensprache haben konventionelle Bestandteile, aber doch bei weitem nicht so viele als die Wortsprache, die fast ganz konventionell ist; darum muss eine Dichtung für ein anderes Volk erst in eine andere Sprache übersetzt werden, während die Geberdensprache und Tonsprache allgemein menschlich und allgemein verständlich sind. Darum müssen aber auch die Geberdensprache und Tonsprache sich hüten, sich mit konventionellen Bestandteilen zu beladen, weil sie dadurch der natürlichen Gesetzmässigkeit und Allgemeinverständlichkeit ihrer Symbolik entfremdet werden; die konventionelle Geberdensprache der Taubstummen ist ebenso ausserästhetisch wie die konventionelle Programmmusik, nur dass die erstere einem realen Bedürfnis entspricht und garnicht schön zu sein beansprucht, die letztere aber keinem realen Bedürfnis entspricht, sondern schön sein will.

In zwei Punkten bedarf diese tiefsinnige Auffassung doch noch der Ergänzung. E. v. Hartmann deutet die musikalische Gefühlsdarstellung falsch insofern, als er in der Musik die Gefühle und Affekte ihrem realen Verlaufe nach wiedergegeben glaubt, und daher vom Komponisten Beobachtungssinn verlangt wie vom Maler, Schauspieler und Dichter (565, 566). Er nimmt damit einen Irrtum wieder auf, dem wir schon bei Hand, Schilling, Vischer, Carriere, Siebeck begegneten, und der letzten Endes auf den Naturalismus der französischen Theoretiker des 18. Jahrhunderts zurückweist. Wir haben demgegenüber betont, dass der Gehalt aller Musik zwar gefühlsmässiger Art ist, der Verlauf und die Entwicklung reiner Instrumentalmusik aber darum doch nicht abgeleitet werden kann aus der Darstellung realer Gefühlsabläufe. Auch die ästhetischen Scheingefühle bieten hier

keinen Ausweg, da eine idealisierende Wiedergabe realer Gefühlsprozesse immerhin so beschaffen sein müsste, dass das Vorbild noch erkennbar wäre wie im Drama, wenn es seelische Entwicklungen, deren Ablauf in der Wirklichkeit viel längere Zeit beansprucht, auf wenige Stunden konzentriert. In der reinen Instrumentalmusik ist diese Art der Konzentrierung nicht nachweisbar. Beobachtungssinn wie der Maler, Schauspieler und Dichter braucht der Musiker nicht zu besitzen; er könnte davon in seiner Kunst keinen Nutzen ziehen. Er darf zwar nicht blind durch die Welt gehen; was er aber ausdrückt vom Gefühlsleben des Helden, des Kindes, der Mutter, der Braut, und von erdichteten Gefühlen der leblosen Natur ist so beschaffen, dass es gerade nicht „an empirische Bedingungen geknüpft" ist, sondern sich in einer aller Wirklichkeit fremden Weise offenbart. Der Musiker bedarf keines Modells und keiner psychologischen Studien, sein ahnendes Herz und Gefühl verraten ihm vom Innenleben Anderer alles, was ihm zu wissen nötig ist.[100])

Der zweite Irrtum E. v. Hartmanns liegt darin, dass er in seinem berechtigten Bestreben, vom musikalischen Ausdruck alle konventionellen Bestandteile fern zu halten, auch alle Tonmalerei verwirft und durch die Musik nur die Gefühle ausgedrückt wissen will, die im Beschauer durch bestimmte Objekte und Anschauungen hervorgerufen werden. Wir haben auch diesen Punkt schon des Oefteren erörtert.[101]) Es giebt aller Theorie zum Trotz künstlerisch berechtigte und wertvolle Tonmalerei. Das wäre nach E. v. Hartmann unmöglich, da von Tonmalerei nur dann gesprochen werden kann, wenn eben doch ein Malen statt hat, sei es auch in einem übertragenen, uneigentlichen Sinn, also wenn die Musik, soweit es ihre Ausdrucksmittel zulassen, eine gewisse äussere Uebereinstimmung, Aehnlichkeit, Analogie der Dynamik, Linienführung und Bewegung mit Objekten, Anschauungen, Naturvorgängen wahrt. Diese äussere Analogie und Aehnlichkeit ist thatsächlich erreichbar und wird erreicht, wie viele Beispiele lehren. Nicht die Gefühle, in die das Objekt den Beschauer vermutlich versetzen würde, werden

durch Tonmalerei dargestellt, sondern das Objekt selbst, soweit es eben musikalisch darstellbar ist, oder vielmehr eine seiner charakteristischen Aeusserungen und Bethätigungen (das Brüllen des Löwen, das Springen des Pferdes, das Hinkriechen der Schlange, das Wogen des Wassers, das Aufzucken des Blitzes, das Rollen des Donners u. s. w.). Die äussere Analogie und Aehnlichkeit ist aber, wie wir uns immer wieder klar gemacht haben, nur Mittel zum Zweck der Ueberlieferung eines dem dargestellten Objekt oder Vorgang verwandten Gefühltsgehaltes — und das ist es auch, was E. v. Hartmann eigentlich sagen will. Die Analogie und Vertiefung des geistigen Gehaltes ist musikalisch erreichbar auch ohne eigentliche Tonmalerei; so im ersten Satze der Pastoralsymphonie und in Mendelssohns Hebridenouverture. Es finden sich in der musikalischen Litteratur alle Abstufungen und Schattierungen von der blossen Uebermittlung eines dem Objekte analogen Gehaltes bis zu der ausgesprochenen und verwirklichten Absicht, das Objekt musikalisch zu malen. Und nur im letzteren Falle kann von Tonmalerei gesprochen werden. Die Beziehung auf das musikalisch gemalte Objekt ist dieser wirklichen Tonmalerei weder „zufällig, noch unnötig, noch ausser der musikalischen Absicht", sondern ist ihr wesentlich. Es handelt sich bei ihrem Verständnis nicht darum, mit einem bestimmten Tonbilde auf Grund konventioneller Uebereinkunft unmittelbar bestimmte Gefühle zu assoziieren, sondern die Aehnlichkeit des Tonbildes mit dem Vorbilde zu erkennen und den auf Grund dieser äusseren Aehnlichkeit im Tonbilde niedergelegten idealen Gehalt zu ergreifen, wie in aller anderen Musik auch. Ein Element der Zufälligkeit und konventionellen Uebereinkunft findet sich nicht in der echten und künstlerisch bedeutsamen Tonmalerei, sondern nur in der konventionell äusserlichen und darum wertlosen, z. B. in den Schlachtenbildern, die unsere Militärkapellen aufzuführen lieben. Die echte Tonmalerei fügt dem musikalischen Ausdruck ein durch sich selbst verständliches Element der äusseren Nachahmung hinzu; ihre künstlerische Wirkung gründet sich aber vor

allem auf die Aussprache seelischen Gehaltes, und dieser letztere hinwiederum gründet sich auf die natürliche Tonsymbolik, ruht also „ganz auf der naturnotwendigen Gesetzmässigkeit der Zusammenhänge des Physischen und Psychischen, des Sinnlichen und Seelischen und auf den sich ungesucht nnd unwillkürlich aufdrängenden Analogien in den Bewegungs- und Veränderungsgesetzen beider.“ [102])

Das Wesen der **Vokalmusik** (797—805) verkennt E. v. Hartmann insofern, als er das lyrische Moment für das einzige hält, das Poesie und Musik mit einander verbindet (798); er beraubt sich dadurch der Möglichkeit, der epischen und dramatischen Musik gerecht zu werden. Das Verbot, dem Anschauungsgehalt der Dichtung zu folgen, bezieht E. v. Hartmann zwar nur auf die reine, unbegleitete Vokalmusik; es gilt aber auch für diese nicht in starrem Sinn. Wir dürfen vor allem nicht übersehen, dass man von diesem Gesichtspunkt aus weder die moderne Lieder- und Balladenkomposition, noch die moderne dramatische Musik ganz verstehen kann. Im Strophenliede fügen sich zwar die verschiedensten Situationen einer und derselben Melodie ein, die eben nur die gemeinsame Grundstimmung ausspricht. Alle Musik aber, die über volkstümliche Einfachheit hinausgeht und sich ins Einzelne gehende Charakteristik zur Aufgabe macht, trägt dem Wechsel der Anschauungen, der meist zugleich einen Wechsel der Stimmung bedeutet, mit ihren Mitteln Rechnung. Indem sie das thut, widerspricht sie keineswegs ihrem eigenen Wesen, sondern schöpft daraus zum Teil ihre schönsten Wirkungen. (Schubert, „Schwager Kronos“, Löwe, „Archibald Douglas“, Wagner, Tannhäusers „Romfahrt“.) [103]) — Abgesehen von diesen Punkten charakterisiert E. v. Hartmann das Zusammenwirken von Dichtkunst und Musik in vortrefflicher Weise. Wir haben uns seine Gedanken bei der Auseinandersetzung mit seinen Vorgängern längst zu Nutze gemacht

und können daher auf eine Wiederholung verzichten. Der Leser, der nach einer zusammenfassenden Darstellung Verlangen trägt, findet sie im Original.

Der Vokalmusik als produzierender Kunst entspricht der ausdrucksvolle **Gesang**, sei es Einzelner oder Mehrerer, als reproduzierende. E. v. Hartmann verschliesst sich zwar gelegentlich nicht der Einsicht, dass der Gesang für sich allein nur ganz untergeordnete Leistungen hervorbringen kann und auf einigermassen höherer Stufe nur eine unselbständige Seite an anderen, mehr oder weniger zusammengesetzten Künsten bildet (686). Trotzdem behandelt er den Gesang neben der Instrumentalmusik als gleichwertige einfache Kunst und glaubt damit der „klaren und logischen Gliederung der Künste" noch einen Dienst zu erweisen. Die Hauptgründe, die gegen diese Auffassung sprechen, haben wir schon kurz erwähnt. Vokalkomposition und Gesang sind gleichwertige Hälften, die erst gemeinsam die ganze Vokalmusik ergeben. Die Gesangskomposition ist nur möglich durch den Gesang, der künstlerische Gesang nur durch die Gesangskomposition. Losgelöst von dem Gesungenen, d. h. von dem musikalischen Inhalt, führt der Gesang ein ästhetisches Schattendasein, ist garnicht im Stande, seine beste Kraft zu entfalten und kann sich nur in technischen Uebungen ergehen. Behandelt man den Gesang als selbständige Kunst, so müsste das gleiche Recht jeder Art von instrumentaler Reproduktion zuerkannt werden, vor allem der Kapellmeisterkunst, während das alles doch offenkundig nachschaffende Künste sind, die von der ihnen entsprechenden produktiven Kunst garnicht losgelöst werden können. Wie der Gesang die Gesangskomposition zur ganzen Vokalmusik ergänzt, so das Spielen von Instrumenten und das Dirigieren die Instrumentalkomposition zur ganzen Instrumentalmusik. — Merzt man diesen Irrtum aus, so enthalten E. v. Hartmanns Erörterungen über den Gesang viel Treffliches (675—686). Meisterhaft wird das Verhältnis des Gesanges zur Sprachmimik oder dem ausdrucksvollen Sprechen charakterisiert und dargethan, dass der Gesang nur von idealistischen Gesichts-

punkten aus in seinem Wesen verstanden werden kann, da er der realistischen Auffassung nichts zu sein vermag, als der Wirklichkeit entfremdete Unnatur und Verzerrung. Von Engel übernimmt E. v. Hartmann den Irrtum, dass der Gesang unwahre und erheuchelte Gefühle nicht ausdrücken könne. Widerlegt wird diese Meinung, wie wir früher schon erwähnten, durch die betrügerischen Charaktere in Oper und Musikdrama, die nicht möglich wären, wenn der Gesang nicht auch den Ausdruck der Heuchelei und Verlogenheit zuliesse. [Vgl. Anmerkg. Nr. 56.] Der „ausdruckslos schöne Gesangsvortrag", den E. v. Hartmann als unselbständige formal schöne Kunst vorwegnimmt (590), hat nur Bedeutung als technische Vorstufe des ausdrucksvollen Gesanges. Man kann nicht mit Ausdruck schön singen, wenn man nicht zuvor ausdruckslos schön singen gelernt hat, d. h. den bel canto beherrscht. Die technische Lehre vom Gesang muss den bel canto als wichtigste Vorstufe abgesondert behandeln. Die Aesthetik dagegen schafft Unklarheit, wenn sie in gleicher Weise verfährt; sie giebt dem bel canto nur dann seine richtige Stellung und Bedeutung, wenn sie ihn dem ausdrucksvollen Gesang als Mittel zum Zweck auch äusserlich neben- und unterordnet.

Die Vokalmusik ist die erste Verbindung der Musik mit einer anderen Kunst, der **Musiktanz** die zweite. Auch der ausdrucksvolle Musiktanz zerfällt in eine produzierende und reproduzierende Hälfte und fasst den formalschönen, ausdruckslosen Tanz (592, 593), den geselligen Tanz (615) und den ausdrucksvollen Tanz ohne musikalische Begleitung als Vorstufen und aufgehobene Momente in sich. Dem ausdrucksvollen Tanz ohne musikalische Begleitung und seinem Verhältnis zur hinzutretenden Musik widmet E. v. Hartmann meisterhafte Erörterungen (689—697). Den Musiktanz als Vereinigung beider Künste behandelt er später etwas flüchtig (790—793).

Der Vokalmusik und dem Musiktanz als binären Verbindungen folgen als ternäre die **Instrumentalvokalmusik** und das **Ballett.** In der Instrumentalvokalmusik ist nicht sowohl eine Verbindung der Musik mit zwei anderen Künsten gegeben, sondern eine Verbindung der Musik in doppelter Gestalt mit der Poesie. Der diesem Gegenstand gewidmete Abschnitt gehört zu den trockensten, unergiebigsten Partien der Hartmannschen Aesthetik (807—811). Auch auf das Ballett entfällt wenig mehr als ein an sich berechtigter Protest gegen den heutigen Zustand dieser Kunstart, die bei angemessener Umgestaltung ganz anderer, wahrhaft künstlerischer Wirkungen fähig wäre (805—807).

Auch die **Oper** als die letzte der möglichen Verbindungen wird von E. v. Hartmann mit unverkennbarer Flüchtigkeit behandelt (814—827). Der grosse Aesthetiker ist seines Gegenstandes müde, er will fertig sein, nachdem er den grundlegenden und philosophisch ergiebigsten Kapiteln die grösste Sorgfalt hat angedeihen lassen. Er findet der Oper gegenüber nicht den richtigen Standpunkt, da er sie, wie Krause, Hand, Schilling und Engel, nur als lyrische, nicht als dramatische Dramatik gelten lässt (754—757). Er huldigt demgemäss dem vorwagnerischen Prinzip, der Operndichtung viele Mängel als notwendig nachzusehen. Es hiesse aber Rückschritte machen, wollte man in der Oper den Hauptwert legen auf das „Zustandekommen gewisser Situationen, von denen die Dichtungsgestalten lyrisch affiziert werden“ (757).[104]) Die lyrischen Ruhepunkte haben in dem zur vollen Freiheit gediehenen Musikdrama keine andere Bedeutung noch Umfang als im Wortdrama. Die Oberflächlichkeit und Seichtigkeit der Motivation, die ungerechtfertigten Sprünge der Handlung und Charakterführung sind nicht der Operndichtung wesentlich und für alle Zeiten eigentümlich, sondern historische Uebelstände, die überwunden und beseitigt werden müssen, sodass an ihre Stelle echte Dramatik tritt. Wird

dies Ziel aus welchen Gründen immer nicht erreicht, so haftet dem Werke eben ein Mangel an, der keineswegs als der Gattung eigentümlich angesehen und entschuldigt werden darf. Die durch die stärkere Verdichtung der Handlung notwendigen Einbussen müssen zwar in Anschlag gebracht, im Uebrigen aber vom Opernbuch verlangt werden, dass sich in seiner Beschränkung erst recht der Meister zeige. Die Aesthetik muss das Wesen der Operndichtung zu erkennen suchen aus den besten vorhandenen Opernbüchern, also aus denen Richard Wagners, nicht aus den minder wertvollen, die der Zahl nach allerdings weit überwiegen. E. v. Hartmann gesteht Richard Wagner zwar ein epochemachendes Verdienst um die Entwicklung der Oper zu, findet seine Texte aber nicht hervorragend dramatisch (821) und bekämpft scharf die Anwendung von Leitmotiven (822—824). Auch von der Verwendung der Stimmen hat E. v. Hartmann sonderbare Begriffe. Den Tenor lässt er nur für lyrische Partien gelten; sein Auftreten in Heldenrollen stellt er mit der Verwendung des Kastraten in der alten italienischen Oper auf eine Stufe (224). Aus alle Dem geht hervor, dass auch der bedeutendste Aesthetiker sich überall da selbst ins Unrecht setzt, wo er es unternimmt, den genialen Künstler in Fragen der künstlerischen Praxis zu belehren.

Abgesehen von den schiefen Ratschlägen betreffs der dramatischen Verwendung der Stimmen sind E. v. Hartmanns Gedanken über die **Operngesangskunst** oder, wie er selbst sagt, Gesanggeberdenmimik, ungleich wertvoller als die über die Oper selbst. Wir mussten zwar Widerspruch erheben dagegen, dass der Operngesang zu den einfachen Künsten gerechnet und erörtert wird, lange bevor von der Oper selbst die Rede war. Wir suchen das natürliche Verhältnis wieder herzustellen, indem wir den Operngesang erst jetzt einreihen als die der Opernkomposition entsprechende reproduzierende Kunst, die die ausdrucksvolle Geberde schon in sich begreift, und zu der noch Instrumentalbegleitung und Bühne ergänzend hinzutreten müssen. So ergiebt sich auf Seiten der Produktion und Reproduktion die

fünffache Verbindung: Instrumentalvokalmusik, Geberde, Bühne. Geberde und Bühne sind auch bei der Produktion schon mitgesetzt, da der wahre Operndichter und Komponist Bühnenbild und Spiel stets in Gedanken oder ausdrücklich einbezieht in der gleichen Weise wie der dramatische Dichter. Die im Uebrigen so anregenden Gedanken E. v. Hartmanns über den Operngesang, vor allem die fesselnd durchgeführten Vergleiche von Gesanggeberde, Sprachgeberde und Tanzgeberde mag der Leser im Original selbst kennen lernen (707—714). Wir begnügen uns zum Schluss mit dem Hinweis, dass erst der Operngesang die Brücke schlägt zum Gesamtkunstwerk in seiner lebendigen Totalität, d. h. zum aufgeführten Musikdrama, und dass daher seine Erörterung nach dem vorerst noch dem Papier angehörenden gemeinsamen Werke des Dichters und Komponisten nicht nur gestattet, sondern notwendig ist. Ehe nicht die Aufgaben erkannt sind, die der Operngesang zu bewältigen hat, kann nicht von einer richtigen Erkenntnis und Charakteristik seiner eigenen Bedeutung die Rede sein.

Das Gesamtkunstwerk selbst und sein Verhältnis zu den Einzelkünsten würdigt E. v. Hartmann dem von Gustav Engel aufgestellten Prinzip gemäss, das Richard Wagners theoretische Uebertreibungen im „Kunstwerk der Zukunft" richtig stellt: Wenn in der Oper die einzelnen Bestandteile in das rechte Gewichtsverhältnis gesetzt sind, und wenn auf diese Weise eine organische Einheit der verbundenen Künste erzielt ist, so steht die Oper auf der Höhe der zusammengesetzten Künste. Indem sowohl die Poesie als auch die drei Wahrnehmungskünste (Musik, Schauspielkunst, bildende Kunst) an ihr beteiligt sind, erscheint diese Verbindung aller Hauptgattungen von freien Künsten als das Gesamtkunstwerk in eminentem, erschöpfenden Sinn und die ternären und binären Verbindungen erscheinen im Vergleich mit ihr nur als unvollständige oder einseitige Gesamtkunstwerke. Darum sind diese letzteren und die einfachen Künste aber nicht weniger existenzberechtigt. Die einfachen Künste können die zusammengesetzten ebenso wenig ersetzen, als diese im Stande

sind, jene überflüssig zu machen. Die Symphonie und die dramatische Dichtung sind keine blossen Leitern zum Erklimmen der Höhe der Oper, die nach Erreichung dieses kunstgeschichtlichen Zieles weggestossen werden könnten; sie sind auch nicht blosse akademische Studiengebiete, die neben der Oper weiter gepflegt werden müssen, wenn diese nicht sofort wieder von ihrer Höhe herabsinken und in Verfall geraten soll, sondern sie sind selbständige Künste von selbständigem, unaufhebbarem und unzerstörbarem ästhetischem Werte, welche darum das ewige Recht haben, eine eigene und gesonderte Pflege zu erwarten und zu verlangen (825).

Anmerkungen.

1) Die Seitenzahlen beziehen sich auf Kehrbach's Ausgabe der „Kritik der Urteilskraft", bei Reclam, Leipzig.

2) Als nachahmende Kunst wird die Musik wie jede andere Kunst schon von Plato bezeichnet (Gesetze, II, 668), auch von Aristoteles, der aber die damalige Instrumentalmusik dabei nicht in ihrem ganzen Umfang, sondern nur zum grössten Teil einbegreift.

Im 18. Jahrhundert, also im Zeitalter Kants, wurde das Prinzip der Natürlichkeit allgemein auf die Musik angewandt. Die älteren französischen Musikforscher, Dubos, Batteux, Condillac, Rousseau, Diderot, La Cepède sahen im Gesang nur die künstlerische Nachbildung der gefühlvollen Rede und schrieben daher dem Tonkünstler das Studium der Accente in Rede und Deklamation, d. h. das Studium der menschlichen Gemütsbewegungen und ihrer Aeusserungsweisen als wichtigstes Bildungsmittel vor. Der Abbé Dubos gab seiner Meinung, dass die Musik eine nachahmende Kunst sei, folgendermassen Ausdruck: „Gerade ebenso wie ein Maler die Formen und Farben der Natur nachahmt, so ahmt der Musiker die Töne, die Accente, die Seufzer, die Modulationen der Stimme, kurz alle die Töne nach, durch welche die Natur selbst die Gefühle und Leidenschaften ausdrückt." Nach Rousseau waren Sprache und Musik ursprünglich eins. Der Gesang unterscheide sich von der leidenschaftlich gehobenen Sprache nur durch die Dauer der Töne. Rousseau lässt die Musik demgemäss nicht als universelle, sondern nur als national bedingte und verständliche Sprache des Gefühls gelten. — Auch die englischen Theoretiker des 18. Jahrhunderts nehmen in ihrer Mehrzahl eine ursprüngliche Sprachmusik an.

In Deutschland leitete Scheibe in seiner Abhandlung vom Ursprung und Alter der Musik, 1754, das Singen vom erregten Sprechen ab.

Vergl. Gervinus, „Händel und Shakespeare", 1868, S. 25; Carl Stumpf, „Musikpsychologie in England" im 1. Jahrgang der „Vierteljahrs-

schrift für Musikwissenschaft", 1885, S. 268—272; H. von Stein, „Die Entstehung der neueren Aesthetik", 1886, S. 322 ff.; Ernst Grosse, „Die Anfänge der Kunst", 1894, S. 267.

3) Die Seitenzahlen beziehen sich auf den 5. Band von Schellings sämtlichen Werken, Abtlg. I. Stuttgart, 1856—61.

4) Die Seitenzahlen beziehen sich auf den 3. Band der „Vorlesungen über die Aesthetik", herausgegeben von Hotho, 1838.

5) Ueberall, wo es der moderne Sprachgebrauch verlangt, setzen wir „Gefühl" statt Hegels „Empfindung".

6) Die Verkennung der Instrumentalmusik, die Hegel und seine Schule charakterisiert, findet sich schon bei Plato, der Musik ohne Worte nicht gelten lässt, da sie nichts Bestimmtes ausdrücken könne, der Hörer also nicht wisse, was sie nachahme oder darstelle. (Gesetze, II, 669, 670.)

7) Die Citate beziehen sich auf Eduard Grisebachs Gesammtausgabe der Werke Schopenhauers bei Reclam. Mit I, II, V bezeichnen wir die entsprechenden Bände dieser Ausgabe.

8) Vergl. E. O. Lindner, „Zur Tonkunst", 1864, S. 332—336.

9) Vergl. E. v. Hartmann, „Die deutsche Aesthetik seit Kant", 1886, S. 130, 156.

10) Die den „Vorlesungen" entnommenen Citate sind mit V bezeichnet.

11) Die Seitenzahlen beziehen sich auf die Auflage von 1814. Eine neue Ausgabe von Minor findet sich in Kürschners „Deutscher Nationalliteratur", Band 145. — Vergl. über Wackenroder ferner G. Brandes, „Die Hauptströmungen der Litteratur des 19. Jahrhunderts", 4. Aufl., 1894, 2. Band, S. 102 ff.

12) Vergl. Richard Wallaschek, „Aesthetik der Tonkunst", 1886, S. 50—51.

13) Erwähnen wollen wir hier noch Carl Csillagh und seine im Jahr 1854 erschienene „Aesthetik der Tonkunst in Verbindung mit einer ausführlichen Grammatik und Poetik der Musiksprache aus kosmischen, akustischen, ferner aus empirisch-psychologischen Grundsätzen entwickelt und in logischer Ordnung zusammengestellt." Die Gediegenheit des Werkes wird nach des Verfassers ausdrücklichem Vermerk durch Simon Sechter und Anton Schmid bezeugt.

14) In den Citaten bezeichnen wir mit I, II und VII die entsprechenden Bände der von Hartenstein besorgten Gesammtausgabe der Werke Herbarts, 1850—52.

15) Statt der Worte „So muss also wohl gar die Harmonie" u. s. w. heisst es jetzt: „Diese Seele und Bedeutung mag nun bei grossen Künstlern gross, bei schlechten gering sein, jedenfalls soll hier davon abstrahiert werden, denn es ist von den Elementen und dem Grade der Genauigkeit die

Rede, womit sie bestimmt sind. Der Geist des Künstlers kann daran nichts ändern."

16) In der speziellen Musikästhetik ist uns die formalistische Deutung der Musik zuvor schon bei H. G. Nägeli begegnet, wenn auch in einer noch naiven, unfertigen Gestalt. (Vergl. S. 66—67 d. B.)

17) Die Reduktion der Musik auf blosse Bewegung versuchte schon H. G. Nägeli (s. S. 66—67 d. B.)

18) Vergl. Fr. Th. Vischer, „Kritische Gänge", 1863, Heft 6, S. 9 bis 11: „Das dynamische Leben des Gefühls ist doch von seinem Inhalte nicht zu trennen; .... wie soll das Bewegungsleben des Gefühls zur Darstellung kommen können, ohne dass im Hörer die Vorstellungen, deren Echo das Gefühl ist, mitaufsteigen, mitgehen im Flusse, und zwar nicht bloss zugelassener, sondern notwendiger und daher natürlich berechtigter Weise?" Der Formalist reisst „vom untrennbaren Ganzen des Gefühls ein Stück, die sogenannte Dynamik, ab und wirft es dem Gegner hin".

Gegen den Begriff der unbewussten Vorstellung wendet sich Theodor Lipps, „Grundthatsachen des Seelenlebens", 1883, S. 28—45. Lipps bestreitet entschieden die Berechtigung „irgend welche unbewussten Vorgänge den Vorstellungen und Empfindungen qualitativ gleichgeartet zu denken". Er leugnet damit aber keineswegs die unbewussten Zustände der Seele, noch die Thätigkeiten, die sie zuwege bringen (33), hält vielmehr daran fest, dass unbewusste Vorgänge allen bewussten zu Grunde liegen und sie begleiten, dass sich demnach das Bewusste aus dem Unbewussten erhebt. Lipps lässt die unbewussten seelischen Vorgänge dem einen Strom des seelischen Lebens angehören, in dem die bewussten nur besonders ausgezeichnete Momente bilden; er nimmt an, dass das Unbewusste auch ebenso zu wirken vermag wie das Bewusste, dass gleiche Beziehungen den ganzen Strom, mag er nun bewusst oder unbewusst verlaufen, beherrschen. Schliesslich entschliesst er sich gar, selbst „nicht nur von noch unbewussten oder nicht mehr bewussten, sondern auch von im Unbewusstsein verharrenden Vorstellungen und Empfindungen" zu sprechen. Er thut das „der Bequemlichkeit halber" (149 bis 150). — Ganz das Gleiche gilt auch von unserer Anwendung dieses Begriffs. Wir werden solange von unbewussten Vorstellungen reden müssen, bis eine treffendere Bezeichnung für das, was wir gleich Lipps meinen, gefunden ist.

Vergl. ferner über die den Bewusstseinsinhalten zu Grunde liegenden und sie verursachenden unbewussten Vorgänge Lipps' Aufsatz „Tonverwandtschaft und Tonverschmelzung" im 19. Band der „Zeitschrift für Psychologie und Physiologie der Sinnesorgane", 1899, S. 23ff. und Paul Stern, „Einfühlung und Association in der neueren Aesthetik", 1898, S. 52ff.

Karl Stumpf spricht von dem „Hilfsbegriff" unbewusster Vorstellungen und Urteile im 21. Band der eben genannten Zeitschrift, S. 50.

Ganz bekennt sich zu unserer Auffassung Karl Groos, wenn er sagt: „Die Gefühle sind in ihrer feineren Qualität stets durch intellektuelle Momente bestimmt, aber diese intellektuellen Elemente sind in ihnen nur latent vorhanden, sie treten nicht als Vorstellungen hervor, sondern nur in der Schattierung, die sie dem Gefühl verleihen". („Die Spiele der Tiere", 1896, S. 337).

19) Die Behauptung, dass die Musik nur aus Formen und Tonreihen bestehe, fanden wir schon bei H. G. Nägeli — s. S. 66—67 d. B.

20) Vergl. Max Ettlingers Aufsatz „Zur Grundlegung einer Aesthetik des Rhythmus", im 22. Band der „Zeitschrift für Psychologie und Physiologie der Sinnesorgane", 1900, S. 162: Die althergebrachten metrischen Schemata „entsprechen höchstens bis zu einem gewissen Grad denjenigen Verhältnissen, die sich bei der Vernachlässigung alles spezifisch poetischen oder musikalischen Gehalts, also bei sinnlosem Skandieren von Versen oder „gefühllosem" Heruntertrommeln von Musikstücken einstellen".

Ettlinger lässt diese metrischen Schemata überhaupt nicht als ästhetisch wohlgefällig gelten.

21) Völlig irreleitend ist Karl Groos' Behauptung, dass die ästhetische Form „durch die Ablösung des Scheines von dem sinnlich Gegebenen" entstehe. („Einleitung in die Aesthetik", 1892, S. 100.) — Dagegen deutet Heinrich von Stein das Verhältnis von Form und Gehalt in dem von uns vertretenen Sinn. („Vorlesungen über Aesthetik", 1897, S. 39, 40.)

22) Der Arabesken-Vergleich begegnete uns schon bei H. G. Nägeli — s. S. 66—67 d. B.

23) Dem gleichen Irrtum begegneten wir schon bei H. G. Nägeli — s. S. 67 d. B. Vergl. über Tonmalerei ferner S. 167—168 u. 421—423 d. B.

23) Ganz entstellt ist die freie Phantasie bei Adolf Kullak, „Die Aesthetik des Klavierspiels", 1861. Kullak bezeichnet die Kunst der Improvisation als ein Gebiet, das dem „Klavierschönen" in besonderer Weise eigen sei. Dabei nennt er die Improvisation eine „anhängende" Kunst und behauptet, dass Hegels Definition des Schönen als des „sinnlichen Scheines der Idee" nicht mehr für sie ausreiche, da bei aller Improvisation die „Geschicklichkeit in der Ueberwindung der stofflichen Schwierigkeiten" mit im Vordergrund stehe (20—21).

25) Die Seitenzahlen beziehen sich auf die zweite Auflage.

26) Siehe S. 95—103 d. B.

27) Siehe S. 20 d. B.

28) Auf die Widersprüche, in die Lazarus sich infolge seines formalistischen Prinzips verwickelt, hat schon Fr. Th. Vischer hingewiesen in seinen „Kritischen Gängen", 1863, Heft 6, S. 12—13.

29) Mit Hanslicks Buch beschäftigt sich auch ein gänzlich schiefes Re-

ferat Zimmermanns im 1. Jahrgang der „Vierteljahrsschrift für Musikwissenschaft", 1885, S. 251—252.

30) Im gleichen Sinne urteilt Johannes Volkelt über Zimmermann („Der Symbolbegriff in der neuesten Aesthetik", 1876, S. 2—7): „Wer sich das Schöne in diesem Geiste denken will, kann es sich nicht genug armselig und dürftig, nicht genug entblösst von allen bindenden, organischen Zusammenhängen, sowohl innerhalb des eigenen Gebietes, als auch mit dem übrigen Weltorganismus denken; ... nach Zimmermann darf in der gefallenden Form keine Spur von Seele zu finden sein, die Form soll nicht als Wiederschein eines Inneren, sondern als blosse, gewaltsam entseelte, sinnlose Oberfläche gefallen, die nichts bedeutet, als eben die ganz oberflächlichen Verhältnisse des Grösseren und Kleineren, der Gleichheit und des Gegensatzes der Qualitäten."

Fr. Th. Vischer widmete der Zimmermannschen Aesthetik schon im Jahre 1863 eine eingehende Widerlegung in seinen „Kritischen Gängen", Heft 6, S. 1—94. Er spricht von der Marter und dem logischen Kopfweh, das dies Buch verursache, und von scholastischem Gespinst, das den Leser zur Verzweiflung bringe.

Vergl. ferner die überlegene, meisterhafte Kritik E. v. Hartmanns, „Die deutsche Aesthetik seit Kant", S. 269—304.

31) Vergl. E. v. Hartmann, „Die deutsche Aesthetik seit Kant", S. 487.

32) Vergl. Helmholtz, „Die Lehre von den Tonempfindungen", 4. Auflage, S. 597ff.

33) Dass die räumlichen Bezeichnungen bei Tönen nicht wirkliche, d. h. empfundene Raumunterschiede bedeuten, betont Stumpf im 1. Band seiner „Tonpsychologie", S. 189—226. Stumpf kommt zu dem Ergebnis, „dass die räumlichen Associationen und die räumliche Auffassung der Töne, so wie sie sich im gegenwärtigen Sprachbewusstsein zeigt, eine wesentliche sei, begründet in der Dauer [der Töne], der Ausbreitung im Organismus, dem Gefühlscharakter, der Stärke: Eigentümlichkeiten, ohne welche ein Ton gar nicht vorkommen kann." — Vergl. ferner Karl Groos, „Die Spiele der Menschen", 1899, S. 33—34.

34) Nach Oswald Külpe ist Fechner „der grosse Bahnbrecher für die moderne Psychologie und Aesthetik". (Vergl. Külpes Aufsatz „Ueber den associativen Faktor des ästhetischen Eindrucks" in der „Vierteljahrsschrift für wissenschaftliche Philosophie", 1899, S. 149.)

Ernst Grosse, „Die Anfänge der Kunst", 1894, zählt Fechners musikästhetische Aeusserungen „zu dem Klarsten und Wahrsten, was jemals über die Musik geschrieben ist". (285, Anm.)

35) Vergl. S. 348—349 d. B.

36) Siehe S. 165—167 d. B.

37) Die Seitenzahlen beziehen sich auf die erste Auflage der Carrière-schen Aesthetik.

38) Aehnlich wie Carrière scheint Julius Walter die Musik zu deuten. Vergl. dessen „Geschichte der Aesthetik im Altertum", 1893, S. 466.

39) Aehnliches findet sich bei Schopenhauer (Sämtl. Werke, herausgegeben von Grisebach, I, 345) und Moritz Hauptmann, „Die Natur der Harmonik und Metrik", 1853, S. 365.

40) In den Citaten beziehen sich die Zahlen ohne Zusatz auf die „Geschichte", die mit dem Zusatz „Grdzge." auf die „Grundzüge der Aesthetik".

41) Dass die Musik, wie alle Kunst, gewissermassen über sich selbst hinausweist auf den gemeinsamen tieferen logischen Urgrund alles Seins, spricht auch Moritz Hauptmann aus, „Die Natur der Harmonik und Metrik", 1853, 2. Auflage 1873: Das musikalische Grundgesetz wird nicht ein ausschliesslich musikalisches sein können, sondern vielmehr nur das ganz allgemeine, das überall wirkende Bildungsgesetz in seiner zu musikalischer, d. h. zu harmonisch-musikalischer, metrisch-rhythmischer Erscheinung gelangenden Wirksamkeit. Was musikalisch unzulässig ist, das ist es nicht aus dem Grunde, weil es einer vom Musiker bestimmten Regel entgegen, sondern weil es einem dem Musiker vom Menschen gegebenen natürlichen Gesetz zuwider, weil es logisch unwahr, von innerem Widerspruch ist. Der musikalische Fehler ist ein logischer Fehler, ein Fehler für den allgemeinen Menschensinn, nicht für einen musikalischen Sinn insbesondere.

42) Vischer glaubt Takt und Tempo im Gefühlsleben vorgebildet; er weist hin auf Pulsschlag, Gang, Geberdenspiel („Aesthetik" § 754, S. 805 und § 758, S. 809). — Heinrich Ehrlich erwähnt in seinem Buche „Die Musikästhetik in ihrer Entwicklung von Kant bis auf die Gegenwart", 1882, die „Esthetique musicale" des Grafen Durutte, der aus dem Blutumlauf, aus der Systole und Diastole des Herzens den dreiteiligen Rhythmus erkläre. Aehnlich lautet Friedrich von Hauseggers Theorie, die wir später näher kennen lernen werden („Die Musik als Ausdruck", 2. Auflage, 1887, vergl. S. 311 dieses Buches). Auch Billroth bezeichnet den Herzschlag als das elementar-rhythmische Moment im Menschen („Wer ist musikalisch?" 2. Auflage, 1896, S. 3, 19).

Mathis Lussy, der bekannte Klavierpädagoge, leitet nicht nur den zweiteiligen, sondern auch den dreiteiligen Takt aus der Atmung ab. (Vergl. Lussys Aufsatz „Die Correlation zwischen Takt und Rhythmus" im 1. Jahrgang der „Vierteljahrsschrift für Musikwissenschaft", 1885, S. 144, Anmkg.) — Im gleichen Bande der eben genannten Zeitschrift, S. 328, erwähnt Stumpf in seinem Aufsatz „Musikpsychologie in England" „eine seltsame Lehre von Dr. Jackson, die den Zeit- und Rhythmussinn auf den Pulsschlag zurückführe, eine Lehre, die schon von Hemsterhuis, neuerdings

auch von K. E. Baer aufgestellt und von O. Liebmann als auf nüchterner, streng physikalischer Berechnung ruhend empfohlen" werde. Stumpf fügt bei, dass, um Baers Deduktionen lobenswert zu finden, man selbst wohl einen sehr raschen Puls besitzen müsse.

Konrad Lange sieht in der Bewegung der Beine, der Blutcirkulation und dem Pulsschlag die physiologischen Grundlagen des Rhythmus („Gedanken zu einer Aesthetik auf entwicklungsgeschichtlicher Grundlage" im 14. Bande der „Zeitschrift für Psychologie und Physiologie der Sinnesorgane", S. 265).

Auch nach Wundt finden wir das Rhythmische am frühesten in unserer Bewegung („Grundzüge der physiologischen Psychologie", 4. Auflage, II, 91, 84). Wundt macht aber andererseits ausdrücklich darauf aufmerksam, dass gleiche Eindrücke in gleichen Pausen stattfindend niemals rhythmisch, sondern ermüdend wirken, dass also, damit ein ästhetisches Gefallen entstehe, mindestens zwei verschiedene Eindrücke, Hebung und Senkung, in regelmässigem Wechsel einander folgen müssen, gleichviel ob dieser Wechsel durch die Eindrücke selbst oder bloss durch die subjektive Betonung erzeugt werde (II, 237, 89). Die natürliche Bewegung, das Gehen, bietet aber, wie wir zuvor schon bemerkten, nur gleiche Eindrücke, die in gleichen Pausen stattfinden; es wird rhythmisch erst durch die „subjektive Betonung", die ihrerseits eine gewisse Entwicklung des rhythmischen Sinnes schon voraussetzt.

In überzeugender Weise wendet sich Ernst Meumann gegen die Ableitung des Rhythmus aus der Atmung und dem Pulsschlag („Untersuchungen zur Psychologie und Aesthetik des Rhythmus" im 10. Band der „Philosophischen Studien", 1894, S. 254): „Der Rhythmus willkürlicher Bewegungen oder einfacher Schalleindrücke ist (aber) selbst in der primitiven Form des jambischen oder trochäischen Zweitakts so wesentlich von dem Atem- oder Pulsrhythmus verschieden, dass es mir viel wahrscheinlicher ist, dass wir, einmal mit rhythmischen Bewegungen und Schalltakten bekannt geworden, erst entdecken mussten, dass Atem und Puls in ähnlicher Weise verlaufen. Durch diese physiologische Wendung werden die Entstehungstheorien um nichts mehr über das Niveau von Phantasiekonstruktionen äusserer Anlässe zur Rhythmusbildung erhoben; wir stehen vor lauter Möglichkeiten, von denen die eine oder andere oder vielleicht auch alle einmal wirksam geworden sein können. Die Forschung hat dabei aber nur zu verlieren, indem der Schein einer Erklärung des Rhythmus erweckt und die wirkliche Erklärung unterlassen wird."

Im gleichen Sinne hat E. v. Hartmann schon acht Jahre früher geschrieben: „Den zweigliederigen Rhythmus (mit Hausegger) von der symmetrischen Zweiteilung des Atemholens, des Körpers und der Körpergeberden abzuleiten, erscheint als gesuchte Künstelei angesichts der Thatsache, dass

für den gleichberechtigten dreigliedrigen Rhythmus eine ähnliche körperliche Anknüpfung fehlt („Die deutsche Aesthetik seit Kant", 1886, S. 508).

Karl Bücher führt in seinem anregenden Buche „Arbeit und Rhythmus", 2. Auflage, 1899, die Bildung von Rhythmen auf rhythmische Arbeit bei den Urvölkern zurück. Mit der modernen musikalischen Rhythmik scheint Bücher aber nicht vertraut zu sein; er glaubt, dass der Rhythmus in der neuen Musik an Bedeutung zurücktrete hinter Melodie und Harmonie (362). — Ebenso sonderbar mutet — um das beiläufig zu erwähnen — die Behauptung Rudolf Westphals an, dass von Bach ab die Produktivität in der musikalischen Rhythmik nicht nur keinen Fortschritt gemacht, sondern gar vieles wieder eingebüsst habe („Allgemeine Theorie der musikalischen Rhythmik seit J. S. Bach", 1880, Vorwort XIV).

Karl Groos, „Die Spiele der Menschen", 1899 (S. 57—58 Anmkg.), macht gegen Büchers Theorie geltend, dass bei den primitivsten Jägerstämmen nicht nur ein grosser und wichtiger Teil der rhythmischen Arbeitsarten überhaupt nicht vorhanden sei, sondern dass bei ihnen die rhythmisierbare Arbeit, soweit sie vorkomme, hauptsächlich Sache der Weiber sei, während Tanz und Gesang überwiegend von den Männern ausgeübt werde. Ausserdem habe Ernst Grosse (der kompetente Verfasser der „Anfänge der Kunst", 1894) ihn darauf aufmerksam gemacht, dass sogar das Rudern und Marschieren bei den Primitivsten nicht so beschaffen sei, um Büchers Theorie zu stützen. Groos fügt noch bei, dass Bücher seine Ansicht inzwischen wesentlich modifiziert habe, da er jetzt die Arbeit aus dem Spiel ableite. Groos selbst bezeichnet den Rhythmus als ein „Berauschungsmittel", einen „psychischen Rauscherzeuger" (29).

Vergl. ferner Heinrich von Stein, „Vorlesungen über Aesthetik", 1897, S. 36, 37; Max Ettlingers Aufsatz „Zur Grundlegung einer Aesthetik des Rhythmus" im 22. Band der „Zeitschrift für Psychologie und Physiologie der Sinnesorgane"; ebenda Lipps' meisterhafte Erörterungen in seinem Aufsatz „Aesthetische Einfühlung", S. 441—446. Ettlinger will „speziellere Belege und Gründe für diejenige Auffassung von Wesen und Wert rhythmischer Formen erbringen, welche Lotze in seiner Geschichte der Aesthetik in die Worte kleidet: „der Eindruck des Rhythmus beruht auf der Anschauung einer lebendigen Thätigkeit, welche auf ihrem Weg eigentümlich verteilte Widerstände findet und sie bald steigend in ihrem Gang, bald fallend, bald verzögert, bald beschleunigt, jetzt stetig verfliessend und dann mit scharfen Unterbrechungen ihres Verlaufs überwindet.""

An Meumann schliesst sich Margaret Keiver Smith an in ihrem Aufsatz „Rhythmus und Arbeit" im 16. Band der „Philosophischen Studien", 1900, S. 71—133 und 197—305. Margaret K. Smith hält daran fest, dass ohne Zweifel schon in den Bewegungen des menschlichen Körpers, die zur Erhaltung desselben dienen, die Bedingungen des Rhythmus vorhanden

seien, ganz besonders in der Bewegung der Gangmuskulatur und der Atmung. Wie Meumann zweifelt sie aber, ob man den Rhythmus bemerkt habe, ehe man eine bestimmte zweckvolle Thätigkeit unternahm (279); sie fasst ihre Meinung folgendermassen zusammen: „Der Ursprung des Rhythmus ist überhaupt physiologisch, d. h. die regelmässig wiederholten körperlichen Bewegungen sind die physiologischen Reize, deren geistiges Produkt der Rhythmus ist" (294). Im Prinzip stimmt diese Auffassung, wenn ich sie recht verstehe, mit der von uns vertretenen überein, da auch für Margaret K. Smith der Rhythmus nicht etwas von aussen fertig Gegebenes, sondern das Produkt einer geistigen Entwicklung zu sein scheint, die durch einzelne äussere rhythmische Erscheinungen oder durch physiologische Reize zwar geweckt werden kann, das wichtigste Element, die bewusste rhythmische Betonung, aber aus eigenem Vermögen hervorbringt und weiterbildet. Nur diese Annahme lässt überhaupt die Entstehung und Entwicklung der poetischen und musikalischen Rhythmik begreifen, die das ursprünglich Gegebene (Gehbewegung des Menschen, Trab und Galopp des Pferdes, Schlag der Wachtel, primitive rhythmische Arbeit u. s. w.) unendlich überholt und hinter sich zurücklässt.

Einen bloss sichtbaren Rhythmus lässt Margaret K. Smith nicht gelten (288). — Mit der modernen musikalischen Rhythmik scheint die Dame ebenso wenig wie Karl Bücher vertraut zu sein; sie glaubt, die Musik von heute mache viel weniger Ansprüche an den Rhythmus, als an die Harmonie und Melodie (298).

43) Gleichzeitig mit Kirchmann kehrte Gervinus auf den Standpunkt des 18. Jahrhunderts zurück, indem er das Prinzip der Nachahmung in naiverer Weise vertrat. Nach Gervinus ist der Ton „der Gegenstand der Nachbildung für die Tonkunst" („Händel und Shakespeare", 1868, S. 5).

Elf Jahre früher bekannte sich zum gleichen Prinzip Herbert Spencer, der die Musik wie Rousseau aus der leidenschaftlich bewegten Rede ableitet in seinem Aufsatz „The origin and function of music", der 1857 in „Frasers Magazine" erschien und 1858 in die „Essays: Scientific, Political and Speculative" aufgenommen wurde.

Gegen Spencers Auffassung wendet sich Stumpf im Anschluss an E. Gurney, „The Power of Sound", 1880. Stumpf sagt: „Welches auch immer der Anlass zur Einführung der Intervalle und damit der Musik gewesen sein mag: die Sprache würde aus sich selbst niemals zur Aufstellung fester Stufen, zur Absonderung von Oktaven, Quinten u. s. w. als ausgezeichneter Punkte auf der an sich continuierlichen Tonlinie geführt haben .. Wenn also Spencer sonst in allen Dingen Recht hätte: das Wesentlichste in der ganzen Musik, ihr Fundament und Lebensprinzip hat seine Musiktheorie einfach übersehen". Stumpf erwähnt, dass auch Darwin die Ableitung der Musik aus der Sprache nicht anerkennt. (Vergl. Stumpfs Auf-

satz „Musikpsychologie in England“ im 1. Jahrgang der „Vierteljahrsschrift für Musikwissenschaft“, 1885, S. 277, 278, 302).

Spencers Theorie widerlegt ferner durch Erfahrungsthatsachen Ernst Grosse, „Die Anfänge der Kunst“, 1894: „Im allgemeinen ist der Gesang — um von der Instrumentalmusik gar nicht zu reden — von der leidenschaftlichen Rede auf der untersten Kulturstufe bereits ebenso weit und scharf geschieden wie auf allen übrigen. Die primitive Musik bildet für Spencers Ableitung der Musik aus der Rede ein Hindernis, welches sicher schwer zu überwinden ist“ (279).

Karl Groos stellt sich zuerst in seiner „Einleitung in die Aesthetik“, 1892, ganz auf den Standpunkt Spencers: „Das erregte Sprechen besteht aus lauter vereinzelten und durch die Art der Stimmgebung verschleierten musikalischen Motiven. In der Melodie sind ganz ähnliche Tonverhältnisse vorhanden, nur sind sie hier zur Klarheit herausgearbeitet und . . . nach den Gesetzen des Wohllauts zu einem Ganzen verbunden“ (244). — Später ist Groos anderer Meinung geworden. Vergl. seine „Spiele der Menschen“, 1899, S. 35, 36. Jetzt betont er, dass die Musik nicht aus der leidenschaftlich erregten Sprache entstanden sei und verweist zur Bestätigung dessen auf Wallascheks „Primitive Music“, 1893.

Auch Wundt lehnt Spencers Theorie ab und nimmt seinerseits für Sprache und Gesang einen gemeinsamen Ausgangspunkt an, nämlich eine „gesangsähnliche Form der Rede“, welche weder Gesang, noch gewöhnliche Rede in unserem heutigen Sinn gewesen sei, eben deshalb aber beide aus sich habe entwickeln können („Grundzüge der physiologischen Psychologie“, 4. Auflage, II, S. 619—621). Gegen diese Auffassung sprechen die erwähnten Beobachtungen Grosses. Ausserdem gerät Wundt in Widerspruch mit sich selbt, da er Spencer gegenüber zwar ausdrücklich geltend macht, dass der Klangwechsel der Melodie völlig anderen Motiven folge als denjenigen, von welchen die affektvolle Rede beherrscht werde (II, 624), selbst aber doch im sprachlich-rhythmischen Ausdruck der Affekte „die Anlage zur Entwicklung einer melodischen Tonbewegung“ findet (II, 620, Anmkg.) und „bei dem Ghasel und andern auf fortwährende Klangwiederholung gegründeten Formen der orientalischen Poesie unmittelbar die Aehnlichkeit mit der musikalischen Melodie“ wahrnimmt (II, 92, Anmkg.).

Volkelt, „Aesthetische Zeitfragen“, 1895, wendet sich in drastischer Weise gegen das Prinzip der Nachahmung: „Was soll es denn sein, was der Musiker in seinen Tongespinnsten . . . . . nachahmt? Könnte wirklich jemand so läppisch sein, dass er die Stimmen der Menschen, der Tiere, vielleicht besonders der Vögel oder die Geräusche der unorganischen Natur im Ernste als das Original hinstellte, das der Tonkünstler nachahmen solle? . . . Ich halte dergleichen Ausflüchte für den Gipfel der Abgeschmacktheit. Viel-

mehr liegt die Sache so, dass uns in den Tongebilden . . . vollkommen freie und neue Phantasiewelten gegenüber treten, für die sich in der Natur auch nicht entfernte Annäherungen als Nachahmungsgrundlage aufweisen lassen. Hier bethätigt sich sonach die Kunst unzweifelhaft als Schöpferin einer zweiten Welt, und wir fühlen uns trotzdem in diesen Schöpfungen heimisch und beglückt" (73).

44) Gegen das unbewusste Erfassen der Schwingungsverhältnisse wenden sich neuerdings auch bedeutende Psychologen. (Vergl. Aumerkg. No. 96 dieses Buches.)

45) In den Citaten bezeichnen wir den ersten und zweiten Teil der Aesthetik mit I und II, den ersten und zweiten Teil des Aufsatzes über dramatische Musik mit Dr I und II. Schaslers „Kritische Geschichte der Aesthetik", 1872, kommt für uns unmittelbar nicht in Betracht; sein „System der Künste", 1882, 2. Auflage, 1885, brauchen wir nur gelegentlich zu erwähnen.

46) Die Seitenzahlen beziehen sich auf die erste Auflage.

47) Siehe S. 121 u. 177 d. B.

48) Siehe S. 432—433 d. B., Anmerkg. No. 18.

49) Vergl. S. 432—433 d. B., Anmerkg. No. 18.

50) Vergl. Hanslick, „Vom Musikalisch-Schönen", 1. Auflage, S. 55, 8. Auflage, S. 122, 123.

51) M. Hauptmann giebt der gleichen Erkenntnis den folgenden Ausdruck: „Wie die Rede nicht in zusammengesetzten Worten, sondern in auseinandergesetzten besteht, die im Gedanken Eins sind, so ist auch der musikalische Ausdruck, der sich in Folge und Zusammenklang in Tönen auseinandersetzt, nur Eins im Inhalte des auszusprechenden musikalischen Gedankens; seine Einzelmomente sind nur Glieder einer organischen Einheit." („Die Natur der Harmonik und Metrik", 1853, S. 7.)

52) „Das mathematische Harmonium", 1881; „Ueber den Begriff der Klangfarbe", 1887; „Die Bedeutung der Zahlenverhältnisse für die Tonempfindung", 1892.

53) Engel hat diese wertvollen Beobachtungen zuerst in seiner 3 Jahre vor der „Aesthetik" erschienenen Schrift „Das mathematische Harmonium", 1881, mitgeteilt, wobei er sich ausdrücklich gegen jede einseitige Ueberschätzung des mathematisch-abstrakten Elements verwahrt. Nicht zu Gunsten der konventionellen Bequemlichkeit, sondern zu Gunsten der inneren Beseelung will er die reinen Intervalle und das reine Gleichmaſs des Taktes alteriert wissen (72).

54) Aehnliches findet sich bei Otto Fiebach, „Die Physiologie der Tonkunst", 1891. Höchst abenteuerlich ist auch Fiebachs Auffassung der Vokalmusik.

55) Vergl. auch Wundt, „Grundzüge der physiologischen Psychologie", 4. Auflage, II, 49—51.

56) Auch Gervinus behauptet in seinem „Händel und Shakespeare", 1868, dass die Musik keine Möglichkeit habe, die Heuchelei und Lüge von der Wahrheit und Aufrichtigkeit zu unterscheiden (303, 304). Nun ist zwar gewiss richtig, dass die reine Instrumentalmusik die Lüge und Heuchelei ebenso wenig in ihrer Bestimmtheit wiedergeben kann wie andere Charaktereigenschaften und Gefühle. Darum besitzt die Musik aber doch die Möglichkeit, den heuchlerischen und lügenhaften Charakter im Ganzen anders zu gestalten als den wahren und aufrichtigen. Nur aus diesem Grunde konnten musikalische Charaktere wie Pizarro, Kaspar, Lysiart, Ortrud, Mime geschaffen werden.

57) Diese naheliegende Einsicht hätte Engel schon bei seinem Vorgänger Gustav Schilling finden können, der in seiner „Philosophie des Schönen in der Musik", 1838, bestimmte und energische Charakteristik auch für das Oratorium als unerlässlich bezeichnet. Weniger klar sieht Eduard Krüger, der in seinem „System der Tonkunst", 1866, das Oratorium die „rein musikalische Gattung des Tondramas" nennt (465).

58) Vergl. Engels „Entwurf einer ontologischen Begründung des Seinsollenden", 1894, S. 104.

59) Vergl. Wundt, „Grundzüge der physiologischen Psychologie", 4. Auflage, S. 453—455.

60) Siehe S. 445 d. B., Anmerkg. No. 81.

61) Zum gleichen Ergebnis kommt E. Schuré, „Das musikalische Drama", verdeutscht von Hans von Wolzogen, 2. Auflage, 1893.

62) Die Seitenzahlen beziehen sich auf die erste Auflage.

63) Eine Art Urmusik nimmt auch Darwin an in seiner „Abstammung des Menschen", 1871. Darwin hebt hervor, das die musikalischen Fähigkeiten zu den geheimnisvollsten gerechnet werden müssen, mit denen der Mensch versehen ist, da weder die Freude an dem Hervorbringen musikalischer Töne, noch die Fähigkeit hierzu vom geringsten praktischen Nutzen für ihn sind. Darwin glaubt die musikalische Anlage aber doch aus der geschlechtlichen Zuchtwahl erklären zu können. Er nimmt an, dass musikalische Töne und Rhythmen von unseren halbmenschlichen Vorfahren während der Paarungszeit gebraucht wurden, indem entweder die Männchen oder die Weibchen oder beide Geschlechter dadurch Gefallen zu erregen sich bemühten, noch bevor sie die Fähigkeit erworben hatten, ihre Zuneigung in artikulierter Sprache auszudrücken. Die Gefühle, die in uns durch die Musik erregt werden, seien daher in ihrer Unbestimmtheit und Tiefe in Folge des tief gegründeten Prinzips vererbter Associationen gleichsam eine Rückkehr zu den Leidenschaften und Gedanken einer längst vergangenen Zeit. — Darwin glaubt musikalische Fähigkeiten auch bei heute noch lebenden Tieren

zu finden. Er führt den Hylobates agilis an, einen Gibbon, der die chromatische Skala auf- und abwärts exakt singe, und eine amerikanische Maus, deren Gesang sich ganz in musikalischen Formeln ausdrücken lasse. Sogar die Keime der Instrumentalmusik verlegt Darwin ins Tierreich; er glaubt sie gegeben in dem Stridulieren von Insekten, in den summenden, trommelnden, schwirrenden, klopfenden, rasselnden Geräuschen verschiedener Vögel. (Vergl. Ernst Grosse, „Die Anfänge der Kunst", 1894, S. 279—283, und Stumpfs Aufsatz, „Musikpsychologie in England" im 1. Jahrgang der „Vierteljahrsschrift für Musikwissenschaft", 1885.) — In Brehms „Tierleben" wird von der angeblich chromatischen Affentonleiter folgende Schilderung entworfen: „Auch das Ungkoweibchen in London schrie zuweilen laut und zwar in höchst eigentümlicher, tonverständiger Weise. Man konnte das Geschrei sehr gut in Noten wiedergeben. Es begann mit dem Grundton E und stieg dann in halben Tönen eine volle Oktave hinauf, die chromatische Tonleiter durchlaufend. Der Grundton blieb immer hörbar und diente als Vorschlag für jede folgende Note. Im Aufsteigen der Tonleiter folgten sich die einzelnen Töne immer langsamer, im Absteigen aber schneller und zuletzt ausserordentlich rasch. Den Schluss bildete jedesmal ein gellender Schrei, welcher mit aller Kraft ausgestossen wurde. Die Regelmässigkeit, Sicherheit und Schnelligkeit, mit welcher das Tier die Tonleiter herschrie, erregte allgemeine Bewunderung. Es schien, als ob die Aeffin selbst im höchsten Grade aufgeregt werde, denn jede Muskel spannte sich an, und der ganze Körper geriet in zitternde Bewegung." — Also nicht bloss eine chromatische Skala, sondern eine solche mit Vorschlägen! Man kann von einem Affen in der That nicht mehr verlangen.

Stumpf tritt Darwins Auffassung mit Recht entgegen, indem er darauf hinweist, dass nach Darwin das Musikgefühl einen eminent sexuellen Charakter tragen und rein sinnliches Wollustgefühl den Grundstock bilden müsste, da die bräutlichen Gefühle der Tiere fast ausschliesslich daraus bestehen. Stumpf lässt die ganze Tiermusik überhaupt nicht als Musik in unserem Sinne gelten. Er glaubt weder an die chromatische Skala jenes Affen, noch an den musikalischen Gesang der amerikanischen Maus. Die Musiktheorie könne durch solche und ähnliche Angaben nur veranlasst werden, den Ursprung der Musik nicht im Tierreich zu suchen. — Gegen Darwin wenden sich ferner Wundt in den „Grundzügen der physiologischen Psychologie", und Karl Groos, „Die Spiele der Menschen", 1899, S. 21.

Konrad Lange betont zwar, dass die Musik nicht Nachahmung der Natur sei („Die bewusste Selbsttäuschung als Kern des künstlerischen Genusses", 1895, S. 13), führt aber doch die Vokalmusik zurück auf den Gesang der Vögel und — wie Darwin — auf das tonleiterartige Geschrei gewisser Affenarten. Die Keime der Instrumentalmusik glaubt er mit Darwin vollends gegeben „in Erscheinungen, wie den geigenartigen Vorrichtungen

auf den Flügeldecken der Grillen, deren sich diese Tiere bei der Ausführung ihres bekannten Geräusches bedienen". („Gedanken zu einer Aesthetik auf entwicklungsgeschichtlicher Grundlage" im 14. Bande der „Zeitschrift für Psychologie und Physiologie der Sinnesorgane", S. 242—273.)

Vergl. ferner August Weismanns anregenden Aufsatz „Gedanken über Musik bei Thieren und beim Menschen" im 61. Band der „Deutschen Rundschau", 1889, S. 50—79. Weismann wendet sich mit Recht gegen die Auffassung, als ob der Musiksinn könnte durch sexuelle Selektion entstanden sein. Die Musikentwicklung ruht nicht „auf einer Veränderung der uns angeborenen physischen Natur, sondern vielmehr allein auf der Fähigkeit der Ueberlieferung der Geistesprodukte einer Generation auf die andere" (78) — sie ist eine geistige Entwicklung, nicht eine solche des Gehörorgans. Es ist anzunehmen, dass der Mensch den Gehörapparat, wie er für seine Musik unerlässlich ist, schon besass, ehe er noch Musik machte, dass dieser Apparat also nicht erst durch die musikalische Entwicklung seine jetzige Höhe erreichte (71). — Diese einleuchtende Auffassung entstellt Weismann aber leider dadurch, dass er den Musiksinn lediglich als ein „Nebenprodukt unseres Gehörorgans" deutet (66), als eine rein zufällige Beigabe: der Mensch „hat ein sehr feines und hochentwickeltes Gehörorgan durch Selektionsprozesse erhalten, weil ihm dies im Kampf ums Dasein notwendig war. Dieses Gehörorgan aber lässt sich zufällig auch zum Hören von Musik verwenden" (68). Weismann, der metaphysiklose Biologe, fühlt nicht, dass diese Auffassung des Musiksinns als eines zufälligen Nebenprodukts der Menschheitsentwicklung als unbewusste Blasphemie erscheinen muss. Weder aus der blossen Nützlichkeit, noch gar aus blossem Zufall erklärt es sich, dass der Mensch musikalisches Gehör besitzt; der Musiksinn kann vielmehr nach seiner physischen und psychischen Seite nur verstanden werden, indem man beide Seiten, d. h. sowohl das Gehörorgan als den schaffenden und auffassenden musikalischen Geist auf eine gemeinsame Ursache gründet, die letzten Endes eben nur eine geistige sein kann.

64) Eine ähnliche Auffassung fanden wir schon bei Trahndorff (s. S. 50 d. B.).

65) Aehnliche Anschauungen wie Hausegger äussert Ferdinand Schultz, „Die Tonkunst nach Ursprung und Umfang ihrer Wirkung", 1883.

66) Die Einsicht, dass die Musik und der musikalische Ausdruck nicht in naturalistischer Weise aus Gefühlsäusserungen des realen Lebens abgeleitet und erklärt werden können, findet sich auch bei Felix Weingartner, „Die Lehre von der Wiedergeburt und das musikalische Drama", 1895, S. 51, Anmerkg.

67) S. S. 217—219 d. B.

68) Auch Steinitzer, „Ueber die psychologische Wirkung musika-

lischer Formen", 1885, S. 67, nimmt ein mittleres Tempo an, das annähernd dem durchschnittlichen Pulsschlag des Menschen entspreche.

69) Vor Hausegger hat schon E. O. Lindner, „Zur Tonkunst", 1864, die Lautgeberde in der Musikästhetik zu verwerten gesucht. Bei Lindner ist der Ton „klingender Affekt, klanggewordener Rhythmus des Gefühls" (346). — Hauseggers Einfluss scheint sich geltend zu machen bei Dr. F. Gotthelf, „Das Wesen der Musik", 1893. Gotthelf spricht von einem „Ur-Gesang", aus dem sich die Musik entwickelt habe (18), er lässt die Musik das formgebende Prinzip dem Tanz entlehnen (31, 32), die Leitmotive Wagners sind ihm „gleich herrlich ausdrucksvollen Gebärden und Mienen" (52), er glaubt, dass bei Wagner das Orchester seiner Aufgabe als „mimisches Ausdrucksorgan" treu bleibe (51).

70) Auch nach Konrad Lange beruht das Wesen der Musik „in der Erregung einer Stimmung, in der Erzeugung von Scheingefühlen" („Die bewusste Selbsttäuschung als Kern des künstlerischen Genusses", 1895, S. 13, 14).

71) S. S. 309 d. B. — Nicht versäumen will ich, zu bemerken, dass ich Riemanns Musiklexikon eine Reihe von Daten entnommen habe. — Riemanns Arbeit „Die Elemente der musikalischen Aesthetik", 1900, ist mir leider zu spät bekannt geworden und konnte daher in der vorliegenden Darstellung keine Berücksichtigung mehr finden. Riemann sagt aber im Vorwort selbst, dass das Buch nach seinen früheren Arbeiten über Musik „kaum etwas wirklich Neues" enthalte. Für uns ist immerhin neu, dass Riemann sich jetzt von Hausegger abwendet. Man könne sein Buch im Ganzen als den Versuch einer Widerlegung der Folgerungen Hauseggers betrachten. Nie und nimmermehr sei auf dem Wege, den Hausegger einschlägt, zu einer vollen Würdigung der auf eigene Füsse gestellten „absoluten" Musik zu gelangen.

72) S. S. 309 d. B.

73) Vergl. E. v. Hartmann, „Philosophie des Schönen", S. 262 bis 296. Nach Karl Groos, „Einleitung in die Aesthetik", 1892, ist das Erhabene „ein Gewaltiges in einfacher Form" (318).

74) S. Anmerkg. No. 75 d. B.

75) Vor Seidl behauptete Carl Fuchs, damals Organist an St. Nicolai in Stralsund, seit 1887 Musikreferent in Danzig, in seinen „Präliminarien zu einer Kritik der Tonkunst", 1871, dass sich die Frage nach Schönheit „weder für die angewandte, noch für die allgemeine Kritik der Tonkunst zu einem obersten Prinzip" eigne (S. 12).

Vergl. ferner Heinrich von Stein, „Vorlesungen über Aesthetik", 1897, S. 49: „In der Musik erfährt das Erhabene die vollkommenste Verinnerlichung. Im Gegensatz zu dieser Innerlichkeit erscheint das äusserlich

Erhabene im Eindruck des Meeres roh, die Erhabenheit des Sternenhimmels kalt."

76) Die Unhaltbarkeit des radikalen Pessimismus legt Volkelt dar in seiner „Aesthetik des Tragischen", 1897, S. 431.

77) Eine ebenso verfehlte Bestimmung findet sich bei Karl Groos, „Einleitung in die Aesthetik", 1892, S. 204: „Der herrschende Schein eines sinnlich angenehmen Gegenstandes ist schön", oder gar: „Dasjenige, was im ausser-ästhetischen Zustand sinnlich angenehm ist, wird in der ästhetischen Anschauung zum Schönen erhoben".

78) Gegen das „Zerbrechen" der Form durch Beethoven erhebt C. H. Bitter Einspruch, „Die Reform der Oper durch Gluck und R. Wagners Kunstwerk der Zukunft", 1884, S. 291.

79) Die Seitenzahlen beziehen sich auf die 4. Auflage.

80) Die Unzulänglichkeit der sensualistischen Theorie betont Otto Bähr, „Das Tonsystem unserer Musik", 1882, S. 260, 261.

81) Vergl. Lotze, „Geschichte der Aesthetik in Deutschland", 1868.

Gustav Engel, „Aesthetik der Tonkunst", 1884, S. 306 ff. und „Die Bedeutung der Zahlenverhältnisse für die Tonempfindung", 1892, S. 31—34.

Wundt, „Grundzüge der physiologischen Psychologie", 4. Auflage, I, 470, II, 75, 82.

Lipps, „Grundthatsachen des Seelenlebens", 1883, S. 244—255 und „Psychologische Studien", 1885, S. 98—112.

Stumpf, „Beiträge zur Akustik und Musikwissenschaft", 1898, S. 4 bis 15. Stumpf hat einen kakophonischen Fünfklang konstruiert, der dissonanter ist als der dissonanteste Akkord der Musik und doch schwebungsfreier als der konsonanteste Akkord der Musik in mittlerer Tonlage.

82) Hanslick ist mit Recht stolz darauf, dass Helmholtz sein Prinzip übernimmt. In seinen Lebenserinnerungen citiert er den betreffenden Satz aus Helmholtz' Werk und fügt bei, dass die Anerkennung von solcher Seite ihn über anderweitige Gegnerschaft getröstet habe.

83) S. S. 176—177 d. B.

84) Nach Eugen Dreher, „Die Physiologie der Tonkunst", 1889, versteht Helmholtz das Unbewusste als einen höchst geringen Grad des Bewussten.

85) Die Seitenzahlen beziehen sich auf die 4. Auflage.

86) Ganz in unserem Sinne sagt Stumpf: „Die Unterscheidung der Konsonanz und Dissonanz als eines Phänomens der Empfindung von den daran geknüpften Gefühlen ist die erste Bedingung einer klaren Untersuchung über diesen Gegenstand." (Vergl. Stumpfs mehrfach von uns citierten Aufsatz; „Musikpsychologie in England" im 1. Jahrgang der „Vierteljahrsschrift für Musikwissenschaft", S. 299.)

87) Ueber die Analogien der Empfindung vergleiche Lipps' meisterhafte Erörterungen in seinen Aufsätzen „Tonverwandtschaft und Tonverschmelzung" und „Aesthetische Einfühlung"; der erstere im 19. Bande der „Zeitschrift für Psychologie und Physiologie der Sinnesorgane", 1899; der zweite im 22. Band der gleichen Zeitschrift, 1900. Lipps geht davon aus, dass wir tiefe Töne und gewisse Farben, etwa ein bestimmtes Blau, durch das gleiche Beiwort „tief" charakterisieren: „Man wird sagen, die „Aehnlichkeit" bestehe hier in einer Aehnlichkeit des Gefühls oder der Art, wie uns der tiefe Ton und die tiefe Farbe anmutet. Eine solche Aehnlichkeit besteht gewiss. Aber das fragliche Gefühl oder die fragliche Art, wie wir uns angemutet fühlen, muss ihren Grund haben. Und wir führen wie sonst, so auch hier, naturgemäss Gleiches auf Gleiches zurück. Der tiefe Ton vermag uns ähnlich anzumuten, wie die tiefe Farbe, weil in beiden etwas Gemeinsames liegt, das diese gleichartige Wirkung hervorzubringen vermag. Dies Gemeinsame findet sich nun aber nicht in den Bewusstseinsinhalten „tiefer Ton" und „tiefe Farbe" genannt. Diese sind völlig disparat. Sondern dasselbe muss bestehen in einer gleichartigen oder verwandten Weise, wie wir erregt sind, oder wie die psychische „Bewegung" verläuft, wenn wir jene Bewusstseinsinhalte haben, kurz in einer im Uebrigen nicht näher definierbaren gemeinsamen Charakteristik der an sich unbewussten psychischen Vorgänge, denen die Bewusstseinsinhalte „parallel" laufen oder entsprechen. Diese gemeinsame Charakteristik macht dann auch zugleich die Thatsache verständlich, dass der tiefe Ton und die tiefe Farbe an einander leicht zu erinnern vermögen und ebenso die Thatsache, dass beide .... analog wie konsonante Töne konsonieren oder zusammenstimmen und das Gefühl des Zusammenstimmens ergeben." — Nicht um eine Aehnlichkeit oder Gleichartigkeit handelt es sich also hier, „wie sie besteht zwischen Rot und Orange, d. h. um die Aehnlichkeit, bei welcher ein Gemeinsames in den Bewusstseinsinhalten selbst aufgefunden werden kann, sondern um die Aehnlichkeit psychischer Vorgänge, die den Bewusstseinsinhalten zu Grunde liegen. Ernst und Heiterkeit eines Rhythmus, ebenso Leerheit von Klängen und Klangfülle, Breite, Ruhe, Schwere und das Gegenteil in Tönen, Tiefe, Wärme und Kälte von Farben — das sind keine Qualitäten, die wir in den fraglichen Bewusstseinsinhalten als solchen finden. Ich höre nicht den Ernst und die Heiterkeit, wenn ich die Folge der betonten und unbetonten Silben höre, ich höre nicht die Leerheit und Fülle, die Breite und Ruhe, wenn ich einen Klang höre; ich sehe nicht die Tiefe, die Wärme oder Kälte, wenn ich die Farben sehe. Sondern diese Worte bezeichnen die fühlbare Weise, wie ich innerlich erregt bin, indem ich die Klänge und Farben wahrnehme, sie bezeichnen den „affektiven Charakter" des Wahrnehmungsvorganges. Gewiss gehören diese Weisen der psychischen Erregung dem gehörten Rhythmus, den Klängen und Farben zu, und gewiss haftet

das Gefühl, in welchem sie sich unmittelbar kundgeben, für das Bewusstsein unmittelbar an dem Rhythmus, den Klängen und Farben. Aber ebenso gewiss sind jene Weisen oder ist dies Gefühl nicht in dem Rhythmus, den Klängen und Farben als Bestandteil des betreffenden Gehörs- oder Gesichtsbildes selbst enthalten. Sie sind, wie schon gesagt, Eigentümlichkeiten der psychischen Vorgänge, die den Empfindungsinhalten, Klang und Farbe genannt, zu Grunde liegen .... Aehnlichkeitsassociation zwischen Rhythmen, Klängen, Farben einerseits und irgend welchen sonstigen psychischen Erlebnissen andererseits ist (also) überhaupt nicht Association der Bewusstseinsinhalte, die wir Rhythmen, Klänge, Farben nennen, mit anderen Bewusstseinsinhalten, sondern sie ist Association zwischen psychischen Vorgängen, die jenen und diesen Bewusstseinsinhalten zu Grunde liegen". (Und ganz das Gleiche gilt von den wechselseitigen Analogien der Empfindungen untereinander, also von der Analogie tiefer Töne und dunkler Farben, hoher Töne und heller Farben.)

88) Die späteren Auflagen bringen hier wiederum eine Abschwächung.

89) In der vierten Auflage sind die Worte: „der zwar nicht in ihnen selbst eigentlich liegt" gestrichen. Ein Beweis, dass Wundt das Bedenkliche dieser formalistischen Wendung selbst fühlte.

90) Wundts Theorie von den ästhetischen Elementargefühlen erörtert Lipps in seinem Aufsatz „Zur Lehre von den Gefühlen, insbesondere den ästhetischen Elementargefühlen", im 8. Bande der „Zeitschrift für Psychologie und Physiologie der Sinnesorgane", 1895. Lipps bleibt zwar noch zu sehr in den Gedankenkreisen der modernen Psychologie befangen, um ganz zu dem von uns vertretenen Prinzip der inhaltlich-idealistischen Aesthetik durchzudringen. Er steht aber diesem Prinzip innerlich sehr nahe. Seine Ausführungen verraten, wie mir scheint, ungleich mehr feinen künstlerischen Sinn als die Wundts und eine hohe Begabung für das spezifisch ästhetische Denken.

91) Anderer Meinung sind die Vertreter der modernen Psychologie. Nach Oswald Külpe ist die Aesthetik „nur ein Zweig der angewandten Psychologie ...., der nach dem Prinzip der Arbeitsteilung zu einer besonderen Wissenschaft angewachsen" sei. („Ueber den associativen Faktor des ästhetischen Eindrucks" in der „Vierteljahrsschrift für wissenschaftliche Philosophie", 23. Jahrgang, 1899, S. 183).

Stumpf wird wie Wundt durch das Nichtauseinanderhalten ästhetischer und ausserästhetischer Momente verhindert, das Wesen der „ästhetischen Affekte" zu erkennen (vergl. Stumpfs Aufsatz „Ueber den Begriff der Gemütsbewegung" im 21. Bande der „Zeitschrift für Psychologie und Physiologie der Sinnesorgane", 1899). Stumpf wendet sich aber in einsichtsvoller Weise gegen sensualistische Deutungen. Er betont die „Bethätigung unseres Urteilsvermögens" auch bei ästhetischen Affekten (55, 56), er trennt

die „intellektuelle Erfassung des Rhythmus“ von dessen rein physiologischen Einwirkungen und hebt vor allem hervor, dass sich die tieferen Wirkungen der Musik nicht auf die rein sinnliche Annehmlichkeit der Töne zurückführen lassen, sondern auf „intellektuelle Bethätigung“ begründet sind, wenn auch der Inhalt nicht mit den Ziffern und Pfennigen der Verkehrssprache auf den Tisch gezählt werden könne: „Die so entstehenden Wirkungen sind nicht sekundäre, unwesentliche, unkünstlerische, sondern die primären, besten und eigentlichsten der Kunst, auf denen ihr Rang und ihre Bedeutung für unser ganzes Leben beruht. Man komme hier nicht mit den Wirkungen der Musik auf die Marschfähigkeit der Kamele und Soldaten, oder mit den Zahnschmerzen und dem Unterleibskitzel bei schrillen Tönen, oder mit (den) mühsam und unsicher ermittelten Puls- und Atemveränderungen . . . Atemveränderungen treten ebenso ein beim trockensten Nachdenken, und niemand wird uns glauben machen, dass die Erschütterungen und Seligkeiten, die wir (beim Anhören von Musik) empfunden haben, ausschliesslich in den Kräuselungen der Pulskurve bestehen, die wir nicht empfunden haben“ (85—88).

In peinlicher Weise macht sich die Vermengung ästhetischer und ausserästhetischer Momente geltend bei Kurt Ebhard, „Zwei Beiträge zur Psychologie des Rhythmus und des Tempo“ im 18. Band der „Zeitschrift für Psychologie und Physiologie der Sinnesorgane“, 1898.

Nach Margaret Keiver Smith („Rhythmus und Arbeit“, im 16. Bande der „Philosophischen Studien“, 1900), ist das Ziel der Kunst „allgemein gesagt, Vermehrung angenehmer Gefühle“ (293). Den Rhythmus bezeichnet Margaret Smith im Anschluss an Wundt und Meumann als einen „Affekt“, der sich in geordneten Bewegungen entlade (291). Die Dame hält es für „möglich“, dass in modernen Kompositionen „ein intellektuelles Vergnügen ganz unabhängig von den körperlichen Empfindungen“ vorliege (298).

Sehr nahe kommt der Trennung ästhetischer und ausserästhetischer Gefühlswirkung Paul Stern in seiner wertvollen Schrift „Einfühlung und Association in der neueren Aesthetik“, 1898, S. 63—64.

92) Vergl. Oswald Külpe, „Ueber den associativen Faktor des ästhetischen Eindrucks“ in der „Vierteljahrsschrift für wissenschaftliche Philosophie“, 23. Jahrgang, 1899, S. 161 ff.

93) Ein Versuch, die Lehre von den Scheingefühlen zu verwerten, findet sich bei Martin Seydel, „Arthur Schopenhauers Metaphysik der Musik“, 1894, S. 43 ff. und bei Konrad Lange, „Die bewusste Selbsttäuschung als Kern des künstlerischen Genusses“, 1895, S. 13, 15, 18, 22, 28. Nach Lange besteht der künstlerische Genuss „in einem fortwährenden Hin- und Herpendeln zwischen Realität und Schein, zwischen Ernst und Spiel“ (22).

Karl Groos wendet auf die Scheingefühle sein Prinzip der „innern

Nachahmung" an und bezeichnet sie als „Nachahmungsgefühle" („Einleitung in die Aesthetik", 1892, S. 152). Von Lange übernimmt Groos die „bewusste Selbsttäuschung", wendet sich aber unter Anlehnung an E. v. Hartmann gegen Langes bewusstes Hin- und Herpendeln zwischen Schein und Realität. (Vergl. Groos, „Die Spiele der Thiere", 1896, S. 308 ff., 322 ff. und „Die Spiele der Menschen", 1899, S. 416—430, 499 ff.)

O. Külpe lässt weder die Theorie vom „schönen Schein" gelten, noch die der „innern Nachahmung" und „bewussten Selbsttäuschung" („Ueber den associativen Faktor des ästhetischen Eindrucks" in der „Vierteljahrsschrift für wissenschaftliche Philosophie", 23. Jahrgang, 1899, S. 160).

Ganz im Sinne der Hartmann'schen Lehre spricht Max Ettlinger von „ästhetischem Sympathiegefühl" („Zur Grundlegung einer Aesthetik des Rhythmus" im 22. Band der „Zeitschrift für Psychologie und Physiologie der Sinnesorgane", 1900, S. 171, 172, 176).

Im gleichen Bande der eben genannten Zeitschrift wendet sich Lipps gegen den Begriff der idealen ästhetischen Scheingefühle in seinem Aufsatz „Aesthetische Einfühlung". Seine Argumente haben aber keine Giltigkeit der von uns vertretenen Auffassung gegenüber, denn Lipps sagt im Grunde ganz das Gleiche wie E. v. Hartmann, dessen Scheingefühle nicht etwa „vorgestellte", sondern wirkliche Gefühle sind. Lipps steht völlig auf dem Boden der Hartmann'schen Aesthetik mit den folgenden Reflexionen; Die Welt des Kunstwerks ist vor allem, obzwar eine ästhetisch reale, so doch eine ideelle Welt. Und so ist auch der von mir ästhetisch mitgefühlte Zorn „nicht wirklich in dem Sinne, in welchem eine solche Regung im praktischen Leben wirklich wäre oder sein könnte. Es besteht ja doch, wenn ich die im Kunstwerk wiedergegebene Geberde des Zornes sehe, für meinen Zorn kein realer Grund, es giebt nichts objektiv Wirkliches, über das ich zürnen oder gegen das ich zürnend mich wenden könnte. Mein Zorn ist zwar ein wirklicher Zorn, darum doch nicht demjenigen gleich, der in der wirklichen Welt sein Objekt und seine Nahrung hat. Er ist, obgleich in sich selbst wirklich, dennoch ganz und gar eingeschlossen in die Welt einer bloss ästhetischen Realität. Er ist wirklich, genau so, wie eben das ästhetisch Miterlebte in mir wirklich ist. Er ist wirklich in dieser einzigartigen mit nichts sonst in der Welt vergleichbaren Weise."

Die ästhetisch nacherlebten Gefühle oder die Gefühle als Gegenstand der ästhetischen Sympathie sind somit „nicht nur wirkliche, sondern sie sind meine gegenwärtig wirklichen Gefühle. Nur mit einem doppelten Zusatz . . : Wenn ich den im Kunstwerk dargestellten Zorn miterlebe, so (ist) dieser mein Zorn nicht eine Bethätigung meines empirischen Ich. Dies nun kann in einem doppelten Sinne genommen werden. Einmal, das hier zur Thätigkeit gebrachte Ich ist ein über das Ich des alltäglichen Lebens hinaus gesteigertes. Der miterlebte oder nacherlebte Zorn ist eine Bethätigung eines

überempirischen Ich, d. h. einer Persönlichkeit, die hinausgeht über diejenige, wie sie der realen Welt gegenüber sich zu bethätigen pflegt. Dies überempirische Ich kann auch als ein ideales bezeichnet werden. Aber dies ideale Ich darf nicht verwechselt werden mit einem ideellen oder bloss vorgestellten. Es ist trotz aller Idealität durchaus real. Es ist mein, nur eben angesichts der wirklichen Welt nicht zur Bethätigung gelangendes Wesen" . . . . . das sich in der Sphäre des ästhetisch Realen bethätigt. Und „das ästhetisch Reale ist mehr als ein bloss Vorgestelltes (d. h. Unsinnliches). So handelt es sich also hier genau genommen nirgends um Ideelles im eigentlichen Sinn des Wortes (d. h. um Unsinnliches oder um bloss vorgestellte Gefühle), sondern überall um Reales, obzwar eigenartig Reales. Die Behauptung der „ideellen" (d. h. bloss vorgestellten) Gefühle widerspricht durchaus den Thatsachen der ästhetischen Betrachtung." . . . . . „Der in der ästhetischen Betrachtung nacherlebte Zorn ist, sofern ihm das reale Objekt fehlt, auf das er gerichtet sein oder gegen welches er sich bethätigen könnte, losgelöst von der realen Welt der Objekte. Diese Losgelöstheit oder dies Nicht-Verflochtensein in den Wirklichkeitszusammenhang nun bezeichnet das Charakteristische, das der ästhetischen Sympathie und damit dem ästhetischen Genuss jederzeit, abgesehen davon, welchen Inhalt die Sympathie oder der Genuss haben mag, eignet und das zugleich nur beim ästhetischen Genuss sich findet. Es ist das Moment, ohne welches es keinen spezifisch ästhetischen Genuss, also keine Schönheit gäbe; der Faktor, der dem beglückenden Sicherleben in dem ästhetischen Objekte erst seine ästhetische Freiheit und damit seine volle Höhe verleiht."

„Fehlen beim Zorn als Gegenstand der ästhetischen Betrachtung die realen Objekte, gegen die er gerichtet sein könnte, fehlt überhaupt der objektive Wirklichkeitszusammenhang, so bleibt als das einzig für mich Existierende — ausser dem Symbol, das eben doch nur Symbol ist und seine ganze Bedeutung darin hat, Symbol zu sein — nur dies ästhetisch Reale und mein Miterleben desselben es bleibt einzig das spezifisch ästhetische Objekt und die Bethätigung meines eigenen Wesens, diese Weise mich in dem ästhetischen Objekt zu erleben und zu fühlen und einer Kraft meiner Persönlichkeit inne zu werden. Darauf also konzentriert sich ausschliesslich mein Erleben, mein Interesse, meine Aufmerksamkeit, die ganze Kraft meines Wesens."

„Darin liegen aber wiederum zwei Momente. Einmal: der Zusammenhang der Wirklichkeit ausser mir ist für mich beseitigt. Und andrerseits: Indem dies der Fall ist, bin auch ich selbst, als der in dieser Welt der Wirklichkeit Lebende und in sie Verflochtene, ausgeschieden. Ich bin ganz in jenem Erleben meiner selbst, oder ich bin ganz in dem Objekte, in

welchem ich in solcher Weise mich erlebe. Es existiert für mich nichts ausser dem Gegenstande der Einfühlung, und ich selbst existiere nur als der sich Einfühlende oder als der Eingefühlte. Daraus erfährt die Art, wie ich mich erlebe, eine Reinigung, eine *καθαρσις των παθηματων*, und mit der Reinigung zugleich eine weitere Steigerung. Es kann die Kraft in mir, und soweit das Dargestellte Grösse hat, die Grösse meines Wesens sich auswirken in einer Unbeirrtheit und Freiheit, wie dies sonst nirgends in der Welt geschehen kann."

„Hiermit erst ist der Sinn der ästhetischen Einfühlung erschöpft. Wir haben das ganze dieser Einfühlung, wenn wir zu dem eben Betonten das Doppelte, auf das vorhin Gewicht gelegt wurde .... hinzufügen. Nämlich einmal: dass ich nicht das Ich des alltäglichen Lebens, sondern ein je nach der Beschaffenheit des Symbols modifiziertes und ein in sich selbst gesteigertes, kurz, ein ideales Ich erlebe .... Und zweitens, dass in dem, was ich erlebe, die Nötigung, die von aussen kommt, und die Spontaneität oder Eigenthätigkeit sich begegnen und frei zusammenklingen. Oder, wenn wir die Momente in logischer Form zu einander hinzufügen: Was ich in der ästhetischen Einfühlung habe ist: ein Ich, das über mein alltägliches Ich hinausgeht; es ist ein durch jenen Zusammenklang gesteigertes und befreites sich Auswirken desselben, und es ist ein sich Auswirken, das vom Zusammenhang der wirklichen Welt befreit und dadurch gereinigt und von Neuem gesteigert ist ..... Ich bin nicht, wie Volkelt sagt, in dem „Bewusstsein", wohl aber in dem Erleben dessen, was es heisst, ein Mensch sein, reicher geworden" (428—433).

Alle diese Sätze, die den Kern der Lipps'schen Lehre ausmachen und in denen sich die hohe ästhetische Begabung des Münchener Gelehrten deutlich genug ausspricht, könnte ebenso gut E. v. Hartmann geschrieben und seiner Aesthetik einverleibt haben. Es ist von hier aus nur noch ein kleiner, aber unabweislicher Schritt zur unumwundenen Anerkennung der idealen Realität des ästhetischen Scheins, die zugleich die Wahrung der konkreten sinnlichen Scheinhaftigkeit bedeutet.

Zu dem Problem der Gefühlsübertragung vergl. ferner Paul Stern, „Einfühlung und Association in der neueren Aesthetik", 1898, S. 68—69.

94) Ueber die physiologischen Begleiterscheinungen der Taktformen vgl. Wundt, „Grundzüge der physiologischen Psychologie", 4. Aufl., II, 247.

95) Wendet man auf diese Verhältnisse die Terminologie Wundts an, so wäre die „vollständige Tonverschmelzung" sinnlich angenehm, die „unvollständige" formalschön. (Vergl. Wundts „Grundzüge der physiologischen Psychologie", 4. Auflage, II, 71—74.)

96) Bedeutende Vertreter der physiologischen Akustik und modernen Tonpsychologie sind anderer Ansicht. Helmholtz erklärt die Harmonie gleichzeitiger Klänge, wie wir schon erwähnten (S. 345—346 d. B.) in sensualistischer

Weise nur negativ aus der Abwesenheit von Schwebungen, den Wohlklang der Aufeinanderfolge aus der „Klangverwandtschaft", d. h. aus dem Zusammenfallen von Teiltönen der auf einanderfolgenden Klänge, während Klänge, die keinen oder keinen genügend starken Teilton gemeinsam haben, ohne Verwandtschaft seien.

Wundts Klangverwandtschaftstheorie und Stumpfs Verschmelzungstheorie lassen das Prinzip der rationalistischen Aesthetik nicht gelten. Wundt spricht von dem „psychologisch monströsen Begriff eines unbewussten Zählens". Stumpf macht unter anderem geltend, dass, da ja das bewusste Zählen keineswegs unterhaltend sei, auch das unbewusste schwerlich grossen Reiz haben könnte. Nach Stumpf haben schon die alten griechischen Schriftsteller die Verschmelzung für das charakteristische Merkmal der Consonanz gehalten.

Im Gegensatz zu Wundt und Stumpf nehmen Engel und Lipps das Prinzip Eulers wieder auf. Engel betont, dass man den Grund der Dissonanz nicht finden kann, indem man von den Zahlen noch weiter in das Peripherische, Aeusserliche hinausgeht, in das Materielle, sondern indem man von ihnen in das Innere hineingeht, in das Logische: „Zwei Töne werden immer, wenn sie nicht reine Oktaven sind, als eine Zweiheit erscheinen. Aber je nach ihrem unbewusst auf die Empfindung wirkenden rhythmischen Schwingungsverhältnis als eine Zweiheit von sehr verschiedenem Charakter: schwer entwirrbar, schlecht klingend, oder leicht entwirrbar, gut klingend. Weil nun die Quint die einfachste mögliche rhythmische Schwingungskreuzung ist, so wird sie auch von der Empfindung als die erste gleichzeitige Verbindung zweier Töne ergriffen. Die sinnliche Wahrnehmung hat mit ihr den nächsten zweiten Ton zu dem ersten gefunden, als welcher sie sich auch in der Reihe der Obertöne bewährt. Aber das Verhältnis ist doch ein anderes, als die Anhänger der Obertontheorie meinen. Nicht darum ergreift sie das musikalische Gefühl, weil sie ihm als dritter Partialton empirisch gegeben ist, sondern vielmehr ergiebt sie sich als dritter Partialton in Wirklichkeit, weil sie durch ihren abstrakten Zahlencharakter nicht anders kann, und so bewährt sich doch wieder die Eulersche Theorie und Helmholtz hat ihr gegenüber nur ein gewisses konkretes, realistisches Recht. Die neuere Klangverwandtschaftstheorie verwechselt einfach Wirkung und Ursache."

Ganz im gleichen Sinne wendet sich Lipps gegen die Klangverwandtschaft- und Verschmelzungstheorie. Er weist darauf hin, dass Helmholtz die Klangverwandtschaft als dem psychologischen oder ästhetischen Faktor den Schwebungen als dem sinnlichen Faktor ausdrücklich entgegensetzt. Während für Helmholtz der psychologische Faktor aber erst im ganzen Tonsystem, in Tonleiter, Melodie und einheitlicher Akkordfolge Bedeutung

gewinne, anerkennt Lipps auch schon bei dem für sich stehenden Zusammenklang neben dem sinnlichen einen psychologischen Faktor und hält ihn für das Wesentliche. Für Lipps sind die Klangverwandtschaft und Verschmelzung keine Erklärungen, sondern bedürfen erst der Erklärung. Er stellt ihnen das Prinzip der Tonverwandtschaft gegenüber. Da die von Helmholtz und Wundt aufgestellten Theorien unhaltbar sind, sagt Lipps, „so sehe ich einstweilen keinen anderen Weg der Erklärung als denjenigen, der von der Thatsache der einfacheren und weniger einfachen Schwingungsverhältnisse ausgeht. Dass diese mit der Harmonie und Disharmonie in gesetzmässigem Zusammenhang stehen, ist ja nun doch einmal eine nicht zu bestreitende Thatsache. Dabei denke ich nicht an Eulers „unbewusstes Zählen" der Schwingungen, wohl aber daran, dass die Schwingungsrhythmen oder regelmässigen Schwingungsfolgen, die in einfachen Verhältnissen stehen, eben damit ein Moment der Uebereinstimmung, eine nämlich eben rhythmische Verwandtschaft besitzen, und dass dieser Uebereinstimmung oder Verwandtschaft eine, ob zwar nicht näher zu bestimmende, Uebereinstimmung oder Verwandtschaft zwischen den psychophysischen Erregungsvorgängen entsprechen wird, die durch jene Schwingungsfolgen erzeugt werden und in den zugehörigen Tonempfindungen uns zum Bewusstsein kommen." . . . . . „Nun überträgt sich freilich der Rhythmus der physikalischen Schwingungen in den physiologischen Organen in eine andere Sprache. Er übersetzt sich gar innerhalb der psychischen Vorgänge, die den Tonempfindungen unmittelbar zu Grunde liegen, in eine jedenfalls dem Psychologen völlig unbekannte Sprache. Und der fragliche Rhythmus könnte in dieser Sprache ein recht verändertes Aussehen gewinnen. Aber die Möglichkeit besteht, und es ist die einfachste Annahme, die wir machen können, dass der Rhythmus dieser psychischen Vorgänge dem Rhythmus der physikalischen Schwingungen analog bleibt, so weit zum mindesten, dass das Verhältnis der psychischen Rhythmen mit dem Verhältnis der physikalischen Rhythmen in Vergleich gestellt werden kann. Dies heisst: wir können annehmen, dass nicht nur der psychische Vorgang, der einer bestimmten Tonempfindung zu Grunde liegt, in analoger Weise wie der physikalische Vorgang in unterschiedene und regelmässig sich folgende Phasen oder Teilvorgänge sich zerlegt oder solche in sich enthält, sondern dass auch zwei Folgen solcher psychischen Phasen oder Teilvorgänge hinsichtlich ihres Rhythmus in analoger Weise sich zu einander verhalten oder sich in einander einordnen, wie die entsprechenden Folgen physikalischer Teilvorgänge, d. h. physikalischer Wellen."

Die Seele nimmt, nach Lipps, also nicht die Schwingungsverhältnisse selbst wahr und empfindet nicht Freude oder Missbehagen, je nachdem sie an ihnen grössere Einfachheit oder grössere Kompliziertheit bemerkt: „Nicht die Betrachtung der Schwingungsverhältnisse, nicht einmal die Betrachtung der Verhältnisse der Tonempfindungen, die jenen entsprechen, liegt der

Freude oder dem Missbehagen zu Grunde. Die Verhältnisse der Tonempfindungen, mit denen wir es zu thun haben, sind gar nicht betrachtbar, entziehen sich überhaupt an sich jeder unmittelbaren Erkenntnis. Sie geben direkt nur durch das, was sie wirken, von ihrem Vorhandensein Kunde. Ihre Wirkung ist aber eine doppelte. Einmal die aufs Vorstellungsleben: Tonvorstellungen drängen aufeinander hin oder weisen voneinander hinweg. Dann die aufs Gefühlsleben: eben dies Aufeinanderhindrängen und Voneinanderwegweisen reflektiert sich in Gefühlen der Lust und Unlust."

Wir müssen somit dem Gefühl der Harmonie „ursprüngliche Verhältnisse der einfachen Töne" zu Grunde legen, „genauer die Verhältnisse der Verwandtschaft, denen in der objektiven Welt die einfachen Schwingungsverhältnisse entsprechen". Das Harmoniegefühl stellt sich „um so sicherer ein, zu je einfacherem Gesamtrhythmus die Rhythmen der verschiedenen Reihen von Einzelerregungen sich zusammenschliessen. Die Harmonie ist dann um so reicher, je mehr Reihen qualitativ verschiedener Einzelerregungen trotz der qualitativen Verschiedenheit in das System des Gesamtrhythmus, oder was dasselbe heisst, in das System der zeitlich regelmässigen Gliederung eines Mannigfaltigen sich einfügen."

(Vergl. Wundt, „Grundzüge der physiologischen Psychologie", 4. Aufl. Stumpf, „Beiträge zur Akustik und Musikwissenschaft", 1898; „Die pseudo-aristotelischen Probleme über Musik" in den Abhandlungen der Berliner Akademie, 1896. „Geschichte des Konsonanzbegriffs" in den Abhandlungen der Münchener Akademie, 1897, Band XXI, Abthlg. I.

Engel, „Das mathematische Harmonium", 1881; „Die Bedeutung der Zahlenverhältnisse für die Tonempfindung", 1892.

Lipps, „Grundthatsachen des Seelenlebens", 1883. „Psychologische Studien", 1885; ferner die beiden Aufsätze „Zur Lehre von den Gefühlen, insbesondere den ästhetischen Elementargefühlen" und „Tonverwandtschaft und Tonverschmelzung" im 8. und 19. Bande der „Zeitschrift für Psychologie und Physiologie der Sinnesorgane".)

97) Vergl. Ernst Meumann, „Untersuchungen zur Psychologie und Aesthetik des Rhythmus" im 10. Band der „Philosophischen Studien", 1894, S. 259, 278, 279.

98) Eine ähnliche Ansicht äussert Billroth in seiner Schrift „Wer ist musikalisch?" 2. Auflage, 1896, S. 151.

Auch Gervinus bestreitet in seinem „Händel und Shakespeare", 1868, dass es musikalischen Witz und Scherz gebe (297).

Dagegen erörtert Charles Beauquier, „La musique et le drame", 1877, in anregender und treffender Weise das Verhältnis der Musik zum Komischen in dem Kapitel: „Le comique au point de vue musical", S. 180—212.

UNIVERSITY OF MICHIGAN
3 9015 00945 0969